راينر ماريا ريلكه

«سونيتات إلى أورفيوس»

يسبقه

«مراثي دوينو» وقصائد أخرى

(الآثار الشعريّة ـ الجزء الثالث)



ترجمها عن الألمانيّة وقدّم لها

كاظم جهاد

رايـنـر ماريا ريلكه:

«سونيتات إلى أورفيوس» يسبقه «مراثي دوينو» وقصائد أخرى

راينر ماريا ريلكه

«سونيتات إلى أورفيوس»

يسبقه

«مراثي دوينو» وقصائد أخرى

(الآثار الشعريّة ـ الجزء الثالث)

ترجمها عن الألمانيّة وقدّم لها

كاظم جهاد

وضع حواشيها ومهّد لها بدراسة

غيرالد شتيغ

الشاعر
www.books4all.net

منشورات الجمل

كلمة KALIMA

جميع الحقوق محفوظة للناشر KALIMA كلمة ومنشورات الجمل
الطبعة الأولى ٢٠٠٩
كلمة: ص. ب ٢٣٨٠ أبو ظبي، أ ع م
هاتف ٢٦٣١٤٤٨٥ ٢ ٩٧١+ فاكس ٢٦٣١٤٤٦٢ ٢ ٩٧١+
منشورات الجمل، بغداد ـ بيروت ٢٠٠٩
تلفون وفاكس: ٦٦٨١١٨ ـ ٠١ ـ ٠٠٩٦١
ص.ب: ٥٤٣٨ ـ ١١٣ بيروت ـ لبنان

راينر ماريا ريلكه: «سونيتات إلى أورفيوس» يسبقه «مراثي دوينو» وقصائد أخرى ـ
الآثار الشعريّة ـ الجزء الثالث
ترجمها عن الألمانيّة وقدّم لها: **كاظم جهاد**
وضع حواشيها ومهّد لها بدراسة: **غيرالد شتيغ**

Rainer Maria Rilke: **Die Gedichte - 3 -**
(Die zu Lebzeiten auf Deutsch veröffentlichten Gedichtbände)
Übersetzung und Einleitung von Kadhim Jihad Hassan
Notizen und Fußnoten nach Gerald Stieg adaptiert vom Übersetzer

© *Al-Kamel Verlag 2009*
Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany
www.al-kamel.de
E-Mail: info@al-kamel.de

تنويهات لا بدّ منها

هنا الجزء الثّالث من ترجمة المجموعات الشعريّة الكاملة التي أصدرها بالألمانيّة الشّاعر النّمساويّ راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke (١٨٧٥ ـ ١٩٢٦) وأشرف على طبعها بنفسه.

يبدأ هذا الجزء بالقسم الثّاني من مجموعة «قصائد جديدة»، وكان حرصُنا، أنا وناشرَي هذا العمل، على توزيع مجموعات الشّاعر هذه على ثلاثة أجزاء متقاربة في عدد الصفحات قد اضطرّنا إلى وضع القسم الأوّل من المجموعة المذكورة في الجزء السّابق. وكما نوّهنا به في مطلع الجزء الثّاني، فإنّ الاستقلال التّام بين هذين القسمين، الذي يجعل منهما مجموعتين متمايزتين ومتكافلتين في الأوان ذاته، يجرّد هذا التّرتيب من أيّ أثر سلبيّ على قراءتهما.

للإحاطة بالسّياق الذي ولدت فيه الأشعار المتضمَّنة في هذا الجزء وبمكانها من مجمل إبداع الشّاعر، ينبغي الرّجوع إلى الدراسة الموسَّعة التي وضعها غيرالد شتيغ Gerald Stieg لمجموعات ريلكه الشّعريّة، والتي تتصدّر الجزء الأوّل من هذا الدّيوان. على أنّ الحواشي المرفقة بهذا الجزء تساهم هي أيضاً في إحلال القصائد المترجَمة هنا في السّياق الكليّ لآثار الشّاعر.

كلّ الحواشي غير الموقّعة في هذا الكتاب هي لغيرالد شتيغ، آتية من نشرته لآثار ريلكه الشعريّة في سلسلة لا بلاياد La Pléiade الفرنسيّة، صغتُها أنا بالعربيّة، مكثِّفاً إيّاها تارةً وموضِّحاً إيّاها تارةً أخرى. وعندما أضع من عندي حاشية أو إضافة إلى حاشية، فإنّني أصرّح بذلك تمييزاً لإسهامة الشّارح عن عمل المترجم.

كاظم جهاد

قصائد جديدة

[القسم الثّاني]

إلى صديقي الكبير أوغست رودان(١)

(١) وضعه ريلكه بالفرنسيّة: «A mon grand ami Auguste Rodin»، وكان نصّ الإهداء أطوَل ويتضمّن سلسلة من الإطراءات على النّحات الكبير. إلاّ أنّ ريلكه اختصره نزولاً عند رأي ناشره كيبنبيرغ Kippenberg الذي كان يرى في اجتماع الألمانيّة والفرنسيّة ما قد يُبلبل القرّاء. فاختصر ريلكه الإهداء، متمسّكاً مع ذلك بصيغته الفرنسيّة، معلّلاً بذلك بكون المُهدى إليه لا يعرف أيّة لغة سوى الفرنسيّة. صدر هذا القسم في تشرين الثّاني/ نوفمبر ١٩٠٨ ويضمّ مائة وستّ قصائد كتبها ريلكه بين ٢٦ كانون الثّاني/ يناير ١٩٠٧ و٢ آب/ أغسطس ١٩٠٨. بخصوص تطوّر شعريّة ريلكه بالقياس إلى القسم السّابق من هذه المجموعة، أنظر الصفحات المخصّصة لـ «قصائد جديدة» في تصدير الدّيوان.

تمثال نصفيّ قديمٌ لأبولّو(١)

رأسُهُ الرائعُ حيثُ كانتْ عيناه

تُنضجانِ بُؤبؤيهما لم نعرفْه،

لكنّ صدرَه ما برحَ يأتلقُ كَشَمْعَدان،

ونظرتُه، المنقلبةُ إلى الدّاخل،

---

(١) كتب ريلكه هذه القصيدة بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨، وهي بمثابة مُقابل أو مُعادل لقصيدته «أبولّو القديم» التي دشّن بها القسم الأوّل من «قصائد جديدة». يصف في هذه القصيدة على طريقته تمثالاً نصفيّاً لرجل شابّ، أي للنصف الأعلى من جسمه فقط، وهو نمط من التّماثيل شائع. وثمّة إجماع على أنّ الشّاعر يستلهم هنا تمثالاً شهيراً ومعروضاً في اللّوفر يُدعى «تمثال ميليتوس النصفيّ» لأنّه عُثِرَ عليه في مدينة ميليتوس Miêltos اليونانيّة. سوى انّ التّمثال النصفيّ يفتقر هنا إلى الرّأس والذّراعين، وقد سلمتْ ساقه اليمنى التي تنتهي في التّمثال عند الرّكبة في حين اختفت السّاق اليُسرى. قراءة ريلكه، كما سيرى القارئ، تركّز على الصّدر والحوض ومن خلالهما تعيد ابتكار الأجزاء الغائبة من الجسد الذي يصوّره التّمثال. هذا هو قلب المنظورات الأوّل الذي يمارسه ريلكه. أمّا القلب الثاني والأهمّ، فيكمن في كونه وضعَ وصف التمثال على «لسان» هيأته الباقية، فالتّمثال يعيد خلق ذاته، ثمّ أنّ النّاظر إلى التّمثال مخاطَب ومنظور إليه. وذلك إلى حدّ أنّ القصيدة تنتهي بالعبارة الشّهيرة التي ينطق بها «الشيء» نفسه مخاطباً مُشاهِده: «ينبغي أن تغيّر حياتك». فكما تجتذب نظرة الحيوان في قصيدة «النّجمية» (في القسم الأوّل من هذه المجموعة) مُراقبها إلى حالة أقرب ما تكون إلى الشّطح الصوفيّ، يستغور التمثال النّاقص هنا دواخل مُشاهده ويمارس عليها تحويلاً. ويرى غيرالد شتيغ في حاشيته التي لم أبدأ هنا بعرضها لاضطراري إلى التّعريف بالتّمثال الذي تعيد هذه القصيدة ابتكاره أنّ «عبارة الختام هذه («ينبغي أن تغيّر حياتك») لا تحمل أيّة شحنة «عرافيّة» (من العرافة)، بل إنّ «هذا الإلزام بالتغيير هو نوع من تحدٍّ تطلقه ميتافيزيقا الفنّان بوجه فكرة التّوبة المسيحيّة». ويضيف شتيغ: «إنّ صدْر التّمثال، العاري والذي اختفى مركزه المتمثّل في آلة الجنس، يتحوّل هنا إلى عين كونيّة تحلّ محلّ النظرة المسيحيّة الرّاصدة للخطيئة، والتي طالما عانى منها الشّاعر في تربيته الأولى. وسبق أن=

ما برحتْ ثابتةً تتلألأُ فيه.
لولا ذاكَ لما بَهَرَكَ اندفاعُ ثَدْيِه،
ولا كانت استدارةُ وركيهِ الخفيفةُ ستجتازُها ابتسامة
ذاهبةٌ صوبَ المركزِ الذي كان يرتفعُ فيه العضوُ الجنسيّ.

ولكانَ هذا الحَجَرُ المشوَّهُ والمبتور
سَيَمتثِلُ لمُنحُدَرِ الكتفينِ الشفّاف،
ولَما كانَ لَمعَ مثْلَ فرْوةِ وحْش

لا ولا كانَ سيُفيضَ من كلِّ حدودِه
كما يفيضُ نجمٌ؛ فما من نقطة
إلاّ وتُبصِرُكَ. ينبغي أن تُغيّرَ حياتك.

=درس بعض النقّاد والباحثين رمزيّة العين في آثار ريلكه، وبخاصّة المحلّل النفسيّ إيريش زيمناوَر Erich Simenauer في كتابه «الحُلم لدى ريلكه» *Der Traum bei Rilke* (١٩٧٦). أمّا «الموديل» التشكيليّ الذي يستوحيه ريلكه (وهو «تمثال ميليتوس النّصفيّ» المعروض في اللّوفر)، فليس «قديماً» بمعنى «سحيق في القدَم» أو «ما قبل تاريخيّ archaïscher» بالمعنى الذي كتبه ريلكه، مكرّراً بذلك خطأً تحقيبياً وقع فيه مؤرّخو الفنّ الألمان، بل هو يعود إلى ما قبل الكلاسيكيّة مباشرةً. يُلاحَظ أخيراً أنّ نعت العضو الذكريّ بكونه «مركز» التّمثال وتشبيهه بـ«فروة وحش» يدعوان إلى التفكير بديونيسوس إله العربدة والفرح النّشوانيّ أكثر ممّا بأبولّو إله الموسيقى والغناء والشّعر» (المترجم).

أرتميس الكريتيّة[1]

يا ريحاً تعصف على الذّرى، أما كانت جبهتُها
أشبهَ ما تكونُ بحزمةٍ من النّور؟
يا ريحاً عكسيّةً تُمسِّدُ ظهورَ الحيوانات،
أوَ لستِ أنتِ مَن وهبَها هيأتَها:

ثوبَها المحتضنَ نهديْها اللّذين ما برحا مجهوليْن،
كَسابقٍ شعورٍ ما فتئ يتبدّل؟
في حين تنقضُّ هيَ على الأقاصي
مشمّرةً عن ذراعَيْها، باردةً وعارفةً بكلّ شيء،

(١) كتبها بباريس في بداية صيف ١٩٠٨. أرتميس Artémis هي شقيقة أبولو والمُعادل الإغريقيّ لديانا، إلاهة الصّيد في الميثولوجيا اللاتينيّة. شأنها شأن أخيها، هي إلاهة للمسافة الملتبسة، فهي تصطاد وتهرب، تغتال وتساعد الأمّهات لدى الولادة، تدافع عن العذريّة ولكنّها ابنة إلاهة طاعمة كما أنّها تجلب الخصوبة. يمكن أن يكون ريلكه استوحى هذه القصيدة من تمثال «أرتميس فرساي *Artémis de Versailles*» اليونانيّ القديم والمعروضة نسخة منه في اللّوفر (سُمّي «أرتميس فرساي» أو «ديانا فرساي» لأنّه استبقيَ في هذا القصر الملكيّ لفترة قبل أن يُودَع في متحف اللوفر). أو قد يكون استلهمَ تلخيصاً لثالث أناشيد الشاعر الإغريقيّ كاليماخوس Kallimackhos (٣٠٥ ق. م. ـ حوالى ٢٤٠ ق. م.) المعنوَن «نشيد إلى أرتميس»، كان وما يزال متوفّراً في المكتبة الوطنية بباريس. وقد كان ريلكه زائراً مواظباً لكلا المكانين، أي اللوفر والمكتبة المذكورة. وهناك عنصران يرجّحان استيحاء نشيد كاليماخوس ذاك: ذكْر صرخات الولادة وصفة النّسبة «الكريتيّة» المعطاة هنا لأرتميس (نسبة إلى جزيرة كريت في اليونان).

بصحبةِ كلابٍ وحوريّات،
متحسّسةً قوسَها المشدودة
إلى حزامها المتينِ العالي؟

وحدَها الصّرخةُ التي تأتي أحياناً من بَلدةٍ غريبة،
صرخةُ امرأةٍ في مخاض[1]،
كانت تَبلغُها وتُطوّعها في ذروةِ الغضَب.

(١) سبق التذكير بأنّ أرتميس تساعد الأمهات في الولادة إذ تضطلع بدور قابلة متطوّعة

ليدا[1]

عندَما جعلَ الشّوقُ الإلهَ يخترقُ بَجَعة،
هالَه أن يلقاها بِمثْلِ هذه الفتنة
ومن فرطِ افتتانهِ ذابَ فيها.
لكنَّ مكرَهُ سرعانَ ما دفعَه إلى الفِعل

قبلَ أن يبلوَ مشاعرَ كائنٍ لم يكنْ
عرفَ بَعدُ اختباراً كهذا. أمّا تلكَ الفتاة
ففي انفتاحها عرفتْ مَن كان يأتي عبرَ البَجَعة،
وخمّنتْ أنّه كانَ يودُّ أن ينالَ شيئاً

لم تكنْ في اضطرابها وهيَ تحاولُ صدَّه
تعرفُ أن تواصلَ إخفاءَه. إليها جاءَ الإله،
جاعلاً عنقَه يتموجُ في يدِها التي بدأتْ تضعُفُ،

(١) كتبها بباريس في خريف ١٩٠٧، أو في كابري في ربيع ١٩٠٨. في الميثولوجيا اليونانية تتعرّض ليدا لإغواء كبير الآلهة زفس، الذي تنكّر ليقترب منها واتّخذ هيأة بجعة. ومن اتّحادهما ولدت هيلانة. وتذكّر موهبة التحوّل لدى زفس بالقدرة على الإغواء التي يتمتّع بها كلّ من «المغامر» و«دون جوان» (أنظر قصيدَتي ريلكه بهذين العنوانين في صفحات قادمة من هذا القسم من «قصائد جديدة»)، وهما وجهان من وجوه الشّاعر.

ومن ثَمَّ انسكبَ في هذه التي كان يَعشقُها.
آنئذٍ فَحَسبُ كان سعيداً بأن يكونَ له مثْل ذلكَ الرّيش،
وفي حضنِها فَحَسبُ صارَ طائرَ بَجَعٍ حقّاً.

دلافين[1]

هذه الكائناتُ الحقيقيّةُ التي طالَما وَهبَتْ
مثيلاتِها طعاماً ومأوى،
عرفَتْ بفضلِ علاماتِ تفاهُمٍ عديدة
أنَّ لها مثيلاتٍ في تلكَ العوالمِ الذّائبة
التي يطوفُ فوقَها إلهُها أحياناً
تسبقُه «تريتوناتُه» التي يَقطرُ من أجسامها الماء[2]؛
فهناكَ ظهرتِ الدّابّة:
مختلفةً عن الأسماكِ، هذا الشّعبِ الصّامت

---

(١) كتبها بباريس في الأوّل من آب/ أغسطس ١٩٠٧. أرسلَها مع قصيدة «منظَر» (أنظرها في صفحات قادمة من هذا القسم) إلى الكونتيسة مانون تسو زولمس ـ لاوباخ Manon zu Solms-Laubach في ٣ آب/ أغسطس ١٩٠٨، ويقول لها في رسالته: «خلا انقطاعَين وجيزين، لم أكلّم أحداً منذ أسبوعين؛ عزلتي تكتمل أخيراً وأنا في عملي كالنّواة في الثّمرة». وقد يكون ريلكه استوحى هنا نافورة «التريتونات» (آلهة الأمواج في الميثولوجيا اليونانيّة) في روما، وهي من تصميم النّحات الإيطاليّ الشّهير جان لورنتسو برنيني Gian Lorenzo Bernini (١٥٩٨ ـ ١٦٨٠). كما كان يعرف «تحولات» أوفيديوس التي تسرد في نهاية كتابها الثالث ما حصل لباخوس والبحّارة التيرينيّين. لكنّ القصيدة ترجع على الأرجح إلى الأسطورة المنسوجة حول الشاعر اليونانيّ آريون Arion (القرن السّابع ق. م.) الذي كان عائداً إلى بلاده عبر البحر بعد نيله جائزة في صقلية، فقرّر نوتيّة السّفينة التي كانت تقلّه أن يرموا به في البحر، فاجتذب غناؤه الشعريّ الدّلافين.

(٢) هو بوسيذون إله البحر، وتريتون المذكور أيضاً هو إله الموج. تشير بعض الأساطير إلى «تريتونات» عديدة، وبعضها الآخر إلى «تريتون» واحد ترافقه دلافين ووَدَعات بوقيّة (محارات ضخمة تنتهي أعاليها بما يشبه أبواقاً). وتريتون نفسه ينتهي أعلاه بمحارة بوقيّة يستخدمها للإعلان عن مجيء إله البحر بوسيذون فتهدأ العواصف والأمواج (المترجم).

والأبلهِ، وليدِ دمِه نفسه[١]،
والبالغِ الشّبَه بالإنسان.

جاءَ سربٌ منها متواثباً،
ولعلّه سرَّهُ أن يرى الموجَ مؤتلِقاً:
كان موكبُه الحارُّ المتلاحِم
يبدو وهو يتوِّجُ بالآمالِ تقدُّمَ السّفينة؛
حولَ قيدومِها المستديرِ قامَ بدورةٍ مُسرِعة
كأنّما حولَ جرّةٍ دائريّة،
كانت الدّلافينُ سعيدةً وواثقةً ولا تخشى أن تُجرَح،
تنتصبُ باستقامةٍ ثمّ تعاودُ السّقوط بصخَب،
وتغْطسُ كأنّها تُنافس الموج
على هناءةِ حَمْلِ ذلكَ القاربِ بِمجاذيفه الثلاثة.

والبحّارُ استقبلَ صديقَه الجديدَ هذا
في مُجازفته المتوحِّدة،
وعن عرْفانٍ جعلَ يتخيّلُ أنّ له
عالَماً كاملاً: بل حتّى
صدَّقَ بأنّه يُحبُّ الآلهةَ والحدائقَ والموسيقى،
وسكونَ السّنةِ الكواكبيّةِ العميق[٢].

(١) أي التي لا تتصاهر مع كائنات من غير جنسها (المترجم).
(٢) حتّى إذا كانت هذه الأسطورة غير موثوق منها، فهي قادت القصيدة مع ذلك إلى الموضوع الأورفيوسيّ، أي إلى الغناء. والدّلافين حيوانات يقدّسها في الميثولوجيا اليونانية كلّ من أبولو وديونيسوس وأفروديت.

جزيرة نداهات البحر[1]

عندما كان يحكي لِمُضيفيه
بكاملِ الهدوءِ، في آخِرِ النّهار،
فيما يمطرونه بالأسئلةِ، عن رِحلتِه
ومخاطراته: ما كانَ يعرف

كيفَ يُخيفهم وبأيِّ كلامٍ مُفزع
يَجعلهم يتصوّرون مِثلَه
المرأى الذّهبيَّ لتلكَ الجزائر
المتناثرةِ في البحرِ ذي اللاّزوَردِ الهادئ،

والتي يجعلُ ظهورُها الخطرَ يُغيّرُ هناكَ وَجهَه:
فلا يعودُ يكمنُ في صخبِ العواصف
ولا في اندفاعها المفاجئ، كما كان عليه دوماً،
بلْ هوَ ينقضّ بلا ضوضاءَ على البحّارة

(١) كتبها بباريس بين ٢٢ آب/أغسطس و٥ أيلول/سبتمبر ١٩٠٧. يرجع فيها إلى «الأوذيسة» لهوميروس، النشيد ١٢، الأبيات ١٦٨ ـ ١٦٩، ٢٠١ ـ ٢٠٢ و٢٤٣ ـ ٢٤٥، وهي بمثابة مُعادِل للقصيدة السّابقة «الدلافين». وقلب المنظورات الذي تُحدثه القصيدة مُفارق نوعاً ما، ويُذكّر بقصّة «صمت نداهات البحر» لكافكا: فالمَخاطر المألوفة في البحر ليست بذات بالٍ أمام صمت النّداهات، الذي يشفّ بحدّ ذاته عن سلطان الغناء.

العارفينَ أنّه في تلكَ الجزر الذّهبيّة
يرتفعُ غناءٌ أحياناً ـ، وآنذاك
يُمسكون بمجاذيفهم بقوّة،
كَالمُحاصَرينَ بالصّمت،

صمتٍ يمتلكُه الفضاءُ كلُّه
وينفخُهُ في الآذان
كما لو كانَ وجهُه الآخر
هو ذلك الغناءَ الذي لا أحدَ يَصمدُ أمامَه.

مناحة من أجل أنطينوس[1]

لا أحدَ منكم أدركَ ابنَ بيثيني
(أنتم يا من واجهتمُ النّهرَ لتُخرجوه منه. . .).
صحيحٌ أنّني دلّلتُه. ومع ذلك
فقد علّمناه الصّرامةَ وجعلناه حزيناً إلى الأبد.

مَن ذا يعرفُ أن يُحبَّ؟ مَن هوَ ذلك؟ ـ لا أحد.
هكذا كنتُ أنا السّببَ في معاناةٍ غيرِ متناهية ـ.
هوَ أحدُ الآلهةِ الطّاعِمينَ على شاطئِ النّيل،
أيُّهم؟ لا أكاد أعرفُ، ولا يَسَعني أن أدنوَ منه.

أنتم يا مَن، بِرعونةٍ، ترفعونه إلى مصافِ الكواكب،

---

(١) كتبها بباريس في خريف ١٩٠٧، أو في كابري في ربيع ١٩٠٨. بعد قصائد ميثولوجيّة الإلهام، يقدّم ريلكه هنا قصيدة يتأرجح موضوعها بين التّاريخ والأسطورة ويتمحور حول حكاية أنطينوس Antinoüs، وهو فتى يونانيّ ذو جمال آسر كان يحبّه الإمبراطور أدريانوس، غرق في النيل في ١٣٠ ميلاديّة، فأمر أدريانوس باعتبار الشابّ المتوفى إلهاً وبنى لتخليد اسمه مدينة أنطينوبولس. القصيدة موضوعة على لسان الامبراطور نفسه، وهي تدين عبادة الموتى التي يشجبها العقل («رعونة»)، والتي تحوّلهم إلى كواكب. فأنطينوس هذا يُحشَر في كوكبة النّسر في نصف المدار الشماليّ. وهناك مئات اللوحات تصوّره وتقرّبه تارةً من ديونيسوس وطوراً من أبولو إله الغناء والموسيقى والشّمس (أبولو ـ هيليوس).

أتفعلونَ ذلكَ لأسألَكم بصُراخي: هل هوَ مَن تعْنون؟
آه لو كان ميّتاً ببساطةٍ! كانَ سيُحبّ ذلك.
ولَما كان نالَه أيُّ مكروه.

موت الحبيبة[1]

كانَ يعرف عن الموتِ ما يعرفه كلُّ واحد:
أنّه يستولي علينا ويَجرُنا إلى الصّمت.
لكنْ لأنّها كانت تندفعُ رويداً رويداً
في ظلامِ المجهولِ، لا مُنتزَعةً مِن بينِ يدَيهِ انتزاعاً

بل مفصولةً عن عينيه بشيءٍ من الرِّفْق،
ولأنّه كان يُحسُّ بأنّ ساكني الشّاطئ الآخَر ذاك
صاروا يتلقّونَ بَسْمتها الشابّةَ مثْلَ قمَرٍ،
وينعمونَ بطيبةِ طبيعتِها،

صارَ الموتى مألوفين عندَه،
كأنّه بفضلِ وساطتها

(١) كتبها بباريس بين ٢٢ آب/أغسطس و٥ أيلول/سبتمبر ١٩٠٧. والأرجح، بالاستناد إلى سياق القصائد السّابقة، أنّ ضمير الغائب المذكّر في القصيدة يُحيل إلى وجه أسطوريّ يونانيّ، قد يكون أورفيوس متكلّماً عن أوريديس، أو أدميتوس باكياً ألكستيس (أنظر، في القسم السابق من «قصائد جديدة»، القصيدتين «أورفيوس، أوريديس، هرمس» و«ألكستيس»). ويرى شتال Stahl أنّ الأمر قد يتعلّق بالشاعر نوفاليس Novalis باكياً حبيبته صوفي فون كون Sophie von Kühn، المتوفّاة في سنّ الخامسة عشرة، والتي كان موتها وراء انبثاق عمل نوفاليس الأساسيّ «أناشيد إلى اللّيل» *Hymnen an die Nacht*.

أصبحَ نَسيباً لهم؛ كان يدَعُ الآخرين يقولون

لا يُصدِّقهم في شيءٍ، وكان يَدعو تلك البلاد
«البلادَ الرّائعةَ الموقعِ»، أو «بلادَ العذوبةِ الأبديّة»،
ومتهمِّساً يهيّئُ لبلوغِها خُطاه.

مناحة من أجل يوناتان[1]

الملوكُ هم أيضاً ليسوا لِيَدوموا،
كالأشياءِ المبذولةِ على الواحدِ منهم أن يَرحل،
مع أنّ دَمغتهم كالختمِ تبْقى
منطبعةً على وجهِ الأرض.

لكنْ كيفَ استطعتَ، أنتَ المبدوءةُ حياتُك
بالحرفِ الأوّلِ لقلبِك
أن تزولَ على حينِ غرّةٍ: أنتَ يا حرارةَ خَدَّيَ؟
آه لو أنجبكَ ثانيةً رَجُلٌ

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. وكما فعل في القسم الأوّل من هذه المجموعة، يغادر ريلكه هنا، بعدَ قصيدة انتقاليّة، عالم الميثولوجيا لصالح «العهد القديم». وهذه القصيدة مستوحاة من «سفر صموئيل الثاني»، ١، ٢٢ ـ ٢٧، وعلى وجه الدقّة من رثاء داود لشاول ويوناتان. والملك داود هو من يُنشد هذه المناحة على الميتَين، التي كان بُعدها المثليّ حاضراً في نصّ «العهد القديم» بالأصل: «قد ضاق صدري عليك/ يا أخي يوناتان/ لقد كنتَ عزيزاً عليَّ جدّاً/ وكانَ حبّكَ عندي أعجبَ من حبّ النّساء» (السفْر نفسه، ١، ٢٦). (ملاحظة من المترجم: يفرّق ريلكه بين كلّ من «المناحة» و«المرثيّة»، فهما شديدتا الاختلاف في الشّعر اليونانيّ القديم الذي يستلهمه هوَ. المناحة مغنّاة في الغالب، فهي ترتبط بالموسيقى والمسرح التراجيديّ بقدر ما هي مرتبطة بالشعر. والمرثيّة قصيدة مكتوبة في رثاء ميّت أو في التفكير مأساويّاً بظواهر الوجود بعامّة، كما في عمله القادم «مراثي دوينو». ولهذا السّبب فأنا لم أتبع تراجمة «العهد القديم» إلى العربيّة الذين يكتبون «رثاء» في كلّ مرّة يتعلّق فيها الأمر بمناحة على ميّت. هذا مع العِلم أنّ حاشية لترجمتهم لرثاء داود هذا تقول: «كان **النّشيد** يرافق تمارين الرّمي بالقوس»! ـ التّشديد على الكلمة من عندي.)

لحظةَ يشعُّ بِذاره في داخلِه!

أكانَ ينبغي أن يُحطّمكَ كائنٌ غريب
ولا يستطيعَ مَن أحبّكَ أن يفعلَ شيئاً،
بل يكتفي بتلقّي خَبرِكَ؟
كما تجأرُ[١] في عرائنها السّباعُ الجريحة،
أريدُ أن ألثمَ التّرابَ لأطْلِقَ عويلي:

من مَواضعي الأكثرِ سرّيّة،
إنتُزِعْتَ كَشَعْرة
تنمو في باطنِ الإبطِ أو في ذلك الموضع
الذي كانت النّساءُ يُعابثْنَني بالأمسِ عندَه

قبل أن تأتيَ أنتَ لتفْصلَ
حواسّيَ المتشابكةَ كَوشيعةٍ من الصّوف،
فرَفعتُ عينيَّ وأبصرتُك
والآنَ هوَ ذا أنتَ من ناظِريَّ تهرُب.

(١) أصرّ ريلكه على استخدام الفعل النّادر الاستعمال löhren («يجأر») في هذا الموضع، واحتجّ في رسالة إلى ناشره كيبنزغ على خطأ مطبعيّ (أو تدخُّل) تحوّل فيه الفعل المذكور إلى röhren («يزأر»).

مؤاساة إيليّا[1]

كان قد قامَ بكلِّ شيء ليُعيد
بناءَ تابوت العهدِ وذلكَ المَذبح
الذي راحتْ تنهمرُ عليه ثانيةً، كَشُعلة
آتيةٍ من الأقاصي، ثقتُه المنتشرةُ بعيداً؛
أوَ لم يذبحْ من بَعدِ ذلكَ رجالاً كُثْراً
لأنّ روائحَ أعيادِ البعلِ كانتْ تنبعثُ من أفواهِهم[2]،
أوَ لم يواصلِ الذّبحَ على ضفةِ النّهر حتّى امتزَجتْ

ألوانُ المَساءِ الكابيةُ بقَتامةِ المطَر؟[3]
لكنْ عندما أقبلَ إليه رسولُ الملِكة[4]
بعد ذلك النّهار الشّاقّ وألقى عليه تهديدَه،

---

(١) كتبها بباريس في ربيع ١٩٠٨ وصَيفه. وهي مستوحاة من «سفر الملوك الأوّل»، ١٨ ـ ١٩. ويتعلّق الأمر هنا بإعادة صياغة شبْه حرفيّة يقوم بها ريلكه لنصّ «العهد القديم»، الذي قد تظلّ القصيدة بدون معرفته غير قابلة للفهم (أنظُر الحواشي التّالية).

(٢) كان إيليّا قد تحّدى كهنة بعل (أو «البعل»، كما في ترجمة جمعيات الكتاب المقدّس في المشرق للعهد القديم)، وأنبياءه الكذّابين، في شعيرة قربانيّة، فأرسل اللّه النّار إلى «مذبحه» ممّا مكّنه من إبادة كهنة بعل (أنظر المرجع المذكور في الحاشية السّابقة).

(٣) وضعت المعجزة حدّاً لفترة جفاف.

(٤) هي الملكة إيزابَل، زوجة أحاب، ملك إسرائيل الذي كان قد نذر نفسه لعبادة بعل.

هربَ هوَ كَمعتوهٍ في عرْضِ الرّيف،
إلى أنْ وجدَ نفسه تحتَ شجرةِ وزّال[١]،
وكَالمنبوذِ جعلَ يُطلِق
صرخاتٍ في العراءِ تتردّدُ: «ربّاه،
لا تكلّفْني بعدَ الآنَ بشيءٍ. إنّني لَمُتعَب»[٢].

لكنْ في اللحظة ذاتِها أقبلَ الملاك
وأسعفَه بِقُوتٍ تلقّاه هوَ في صميمِ روحه[٣]،
فَسارَ في الحقولِ طويلاً وعبْرَ الأنهار
قاصداً ذلك الجبل[٤]

الذي تجلّى له فيهِ اللّه:
لا في قلبِ العاصفةِ ولا في اهتزازٍ للأرض
التي كانت تحيطُها بزخارفِها
نارٌ باطلةٌ شبْهُ شاعرةٍ بالعار
من الشّاكلةِ التي بها هبطَ الكائنُ العليّ

(١) يرجع ريلكه إلى ترجمة إيميل كاوتش Emil Kautzsch للعهد القديم، فيضع شجرة «وزّال» محلّ «شجرة العَرعر» الماثلة في ترجمة لوتر. (ملاحظة من المترجم: ترجمة جمعيّة الكتاب المقدّس في المشرق تضع «رتَمة» والرَّتم هو الوزّال أيضاً.)

(٢) يتصرّف ريلكه هنا ويفرض صياغته، ففي ترجمة جمعيّة الكتاب المقدّس في المشرق نقرأ: «وقال: حسْبيَ الآنَ يا ربُّ، فخذْ نفسي، فإنّي لستُ خيراً من آبائي» (المترجم).

(٣) يقدّم له الملاك رغيف خبز مخبوزاً على الجمر وجرّة ماء (المترجم).

(٤) هو جبل حوريب حيث المغارة التي يأتيه فيها كلام الربّ (المترجم).

بكاملِ الهدوءِ على ذلك الشيخِ الذي أتى
فزعاً، ملتفّاً بعباءته،
واستقبَلَهُ في دمهِ الصّاخب[1].

---

(١) إنّ نهاية القصيدة مماثلة لنهاية حكاية «العهد القديم»: ففي عالم مترَع بالعنف الدينيّ، يظهر الربّ على هيأة «نسيم لطيف» («سفر الملوك الأوّل»، ١٩، ١٢).

شاؤل بين الأنبياء[1]

أوَ يَشعرُ المرء في اعتقادكَ بانحداره في الهاوية؟
كلاّ، كانَ الملِكُ دائمَ الشّعور بالرّفعة،
حتّى عندما همّ بأن يقتلَ عازفَه على الكنّارة
المتعذّرَ على القهر حتّى عاشرِ جيلٍ[2].

في مثْلِ ذلك الدّربِ لم يتبّينْ هوَ
أنّ برَكةَ اللّه قد هجرَتْه
إلاّ عندما انقضَّ عليه الرّوحُ وأمعنَ فيه تمزيقاً؛
دمُه المتطيّر
راحَ في الظّلامِ يَستبِقُ الحُكْم[3].

---

(١) كتبها بباريس في صيف ١٩٠٨، قبل ٢ آب/ أغسطس. القصيدة مستوحاة من «سفْر صموئيل الأوّل»، ١٩، ٨ ـ ٢٤ و١٠، ١ ـ ١٦. عنوانها آتٍ من «العهد القديم» (السّفْر نفسه، ١٠، ٦، ١١ و١٢). وليس هذا التّعبير فيه تأكيداً بل هو تساؤل تهكّميّ («أشاؤلُ أيضاً من الأنبياء؟»).

(٢) يصف السّفْر المذكور (١٩ وما يليها) محاولات شاول المتوالية قتل داود، عازفه على الكنّارة، وهرب هذا الأخير.

(٣) كان التنافس بين شاول وداود أحد موضوعات القسم الأوّل من «قصائد جديدة» (أنظر قصيدة «داود يغنّي أمام شاول» في القسم الأول منها). ويمكن تأويل تناول ريلكه للموضوع باعتباره إدانة من لدنه لإنتاجه الشعريّ السابق باعتباره نبوّة كاذبة. ففي رسالة إلى زوجته كلارا في ١٣ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩١٠، يشبّه ريلكه مجموعته «كتاب السّاعات» بالمواهب النبوئيّة الزّائفة لدى شاول.

ولئن راحتِ النبوءاتُ تتدفّق من فمِه في تلكَ اللّحظة،
فلكي يُتاحَ للهاربِ الهرَبُ أبعد،
هكذا كان من أمرهِ في هذه المرّةِ الثانية،
أمّا بالأمسِ فهوَ أطلقَ نبوءاته

منذُ نعومةِ أظفارِه كأنَّ كلَّ شريانٍ فيه
يصبُّ في فوّهةٍ من المعدن:
كانوا جميعهم يسيرون، ولكنّه بأكثرَ استقامةً يَسير.
كانوا جميعهم يصرخون، ولكنّه من صميمِ قلبهِ كانَ يصرُخ.

ثمّ لم يعدْ هوَ أكثرَ من تلكَ الكومة
من أمجادٍ مقلوبةٍ، مجْداً على مجْد؛
ولقد صارَ فمُه كَفوّهةِ ميزابٍ
يدَعُ الماءَ السّاقطَ فيه يتسرّب
ولا يمسكُ به.

ظهور صموئيل لِشاوُل[1]

آنئذٍ قالتْ ساحرةُ «عينَ دورَ»: «إنّني أراه،
فأمسكَ الملكُ بذراعها قائلاً: «مَن هوَ؟»
وقبلَ أن تصفَه العرّافة،
بَدا له أنّه يراه.

ذلك الذي راحَ صوتُه يُعاودُ الانهيالَ عليه:
«لِمَ تُزعجني؟ أنا في غايةِ التّعبِ. أتُراكَ تأمَل،
بعدَما لعنتكَ السّموات
ولم يعدْ يُجيبُكَ اللّه،
أن تعثرَ في فمي على ظفرٍ لك؟
أوَ ينبغي أن أَعُدَّ لكَ أسناني؟
لم يعدْ لديَّ غيرُها...» واختفى.
فهتفتِ السّاحرةُ مُخفِيةً وجهَها بيَديها
إذْ كانتْ مجبرةً على رؤيتهِ: «اجثُ أمامَه».

(١) كتبها بباريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧. القصيدة مستوحاة من «سفر صموئيل الأوّل»، ٢٨. ظهور صموئيل يُنذر بالمصير المأساويّ لشاول. ويتبع ريلكه حكاية «العهد القديم» بلا تحوير: فشاول ينتهك هنا قانوناً كان هو نفسه قد سنّه، إذْ يستعين بساحرة «عين دور» لتستحضر أمامه الأرواح بعدَما كان قد حرّمَ الاستعانة بالسّحَرة، وذلك لأنّ اللّه لم يعد يجيبه.

فسقطَ شاولُ بطولِهِ كلِّه، هو الذي كانَ في أيّام مجدهِ الغابرة،
يُشْرِفُ على شعبه مثْلَ راية؛
سقطَ حتّى قبلَ أن يجرؤَ على الشّكوى،
لفرطِ ما كانت هزيمتُه محتومة.

أمّا تلكَ التي لطَمتْه رغماً عنها،
فكانت تأملُ أن يسترجعَ قواه وأن ينسى؛
ولمّا علِمتْ أنّه ما عاد يأكلُ طعاماً
ذبَحتُ له عِجلاً وخبزَتْ فطيراً،

ثمّ دعتْه إلى الجلوسِ فبَدا أمامَها مرتاحاً
كَرجلٍ يَنسى بأسرعَ ممّا يلزم:
كلَّ شيءٍ خلا الشيءَ الأخيرَ الأوحد.
ثمّ جعلَ يتناولُ الطّعامَ كما يفعلُ خادِمٌ في المساء.

نبيّ[1]

مملوءتَانِ برؤىً عملاقة،
ومُشتعلتانِ بنيرانِ المَحاكِم
التي لا تُميتُهما أبداً، ـ
كذلكَ هما عيناهُ تحتَ حاجبَينِ كثّين،
ومن قبلُ كانتْ
من جديدٍ فيهِ تنهضُ الكلمات

لا كلماتُه (ما ستكون هذه؟
مفرطةَ التّسامحِ ومبذِّرةً تبذيراً)،
بل كلماتٌ أخرى، قاسيةٌ: شظايا مَعادنَ وصخور
عليه أن يصهرَها كَبركانٍ

ليلفظَها من فمهِ الثّائر
الذي ما انفكَّ يَلعنُ ويَلعن؛
فيما كان جبينُه، كَجبينِ كلبٍ[2]،

(١) كتبها بباريس قبل ١٧ آب/ أغسطس ١٩٠٧ بأيّام معدودة. يستوحي هنا ريلكه بوضوح «سفْر حزقيال»، ٥ وما يليه، الذي يُعلَن فيه عن تهديم أورشليم.

(٢) تشبيه النبيّ بالكلب، بهذه الصّورة غير القدْحيّة، مستعاد في رسالة ريلكه إلى زوجته كلارا في ٩ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٧، حول سيزان، ينعته بـ «كلْب عمله» (أي الذي ينذر نفسه لصنيعه الفنيّ بطاعة كاملة)، وهو يجمع هذه القصيدة بتفكير ريلكه النظريّ في الشّعر.

يُحاول أن يحتملَ ما كانَ **الربّ**

ينزعُه من على جبهِته،
ذلك الشيءَ، ذلك الشيءَ الذي سوفَ يهتدون جميعُهم إليه
إذا ما اتّبعوا يديهِ الضّخمتينِ المُشيرَتين،
واللّتين تُريانِ **الربَّ**: في غضَبِه.

إرْميا(١)

كنتُ فيما مضى بوداعةِ القمحِ النّاشئ،
ولكنّكَ في غضبكَ أفلحتَ في أن تُلهِب
فيَّ هذا القلبَ المُهدى لسواه،
حتّى صارَ مضطرماً كَقلبِ أسدٍ.

أيُّ فمٍ شئتَ أن يكون لي آنذاك،
عندما كنتُ أكادُ أكونُ طفلاً:
صارَ ذلك الفمُ جُرحاً: وإنّه لَينزِف
من عامِ بؤسٍ إلى عامِ بؤس.

كلَّ يومٍ كنتُ أُغنّي مآسيَ جديدة،
كنتَ تبْرعُ في ابتكارها في نَهمِك،
وما كانَ لها أن تغتالَ فمي؛
فكِّرِ الآنَ كيفَ يمكنكَ تهدئتُه

(١) كتبها بباريس في منتصف آب/أغسطس ١٩٠٧. يرصد ريلكه هنا تطوّر النبيّ إرميا من فتوّته («سفر إرميا»، ١، ٤ ـ ١٠) حتّى «المناجاة» (الشكور للربّ) (نفسه، ٢٠، ٧ ـ ١٨). ووصفه لقسوة الربّ تلميح إلى «الموديلات» العديمة الرّأفة التي كان ريلكه قد اختارها لنفسه: رودان وفان غوغ وتولستوي. وتبدو مقولة رودان: «ينبغي العمل، ولا شيء غير العمل...» مقروءة في القصيدة بين الأسطر.

عندما يكونُ مَن نَسحقهم ونُحطّمهم
قد تاهوا في الأقاصي أخيراً،
وفي المَخاطر ضاعوا:
فبينَ الأنقاضِ أُريد
أن أسمعَ آنئذٍ ثانيةً صوتي
الذي كانَ منذُ الأزلِ نواحاً.

عرّافة(١)

منذُ عهودٍ بعيدةٍ يُقالُ إنّها هرمَتْ.
ولكنّها عاشتْ معمِّرةً، وفي كلِّ يوم
كانت تقطعُ الدّربَ ذاتَه. غيْرَ النّاسُ شاكلتهَم في حسابِ الأعمار،
ليَحسِبوا عمرَها بالقرونِ مثلَما يحسِبونَ عُمرَ غابة،

أمّا هيَ فكانتْ تقفُ في المحلِّ ذاته
كلَّ مساء،
سوداءَ كَقلعةٍ قديمة
شاهقةٍ جوفاءَ متفحِّمة؛

ودائماً كانتْ تحيطُ بها صرَخات،
وحولَها ترفرفُ كلماتٌ لا تُفلحُ هيَ في أن تلجمَها،
تتكاثرُ فيها رغماً عنها،

---

(١) كتبها بباريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧. وإدخال «العرّافة» في سلسلة قصائد مكرّسة للأنبياء إنّما هو إشارة صريحة إلى جداريّات ميكيل ـ آنجلو في كنيسة «السّستينا» المعروفة في روما، التي ترينا الأنبياء الكبار السّبعة ترافقهم خمس عرّافات. والعرّافات اللائي يشير إليهنّ ريلكه هنّ الكاهنات اللواتي كنّ يعملن في خدمة أبولو، تُدعى الواحدة منهنّ في اليونانيّة «سيبيلا» Sibylla، وأشهرهنّ عرّافة مدينة كوما، التي يصفها فرجيليوس (فرجيل) في «الإنيادة». كان أهل العصر الوسيط في أوروبّا يضعون العرّافات في مصاف الأنبياء ويعلّقون رسومهنّ في الكنائس. وخلافاً لعرّافات ميكيل ـ آنجلو، تظهر عرّافة ريلكه في ملامح ساحرة عجوز شمطاء.

في حين كانتِ الكلماتُ الآيبةُ من رحلتها
تستريحُ في الظلِّ تحتَ قوسَي
حاجبَيها، متأهّبةً لتُطلِقَ في اللّيل دويَّها الرّهيب.

سقوط أبشالوم[1]

كانت عاصفةُ الأبواق
المرفوعةِ في بريقها عالياً
تنفُخُ حريرَ الرّايات
المنشورةِ. بكامل ائتلاقِه
في خيمتهِ الكبيرةِ المفتوحة،
التي كانَ يحيطُ بها شعبٌ يتهلّلُ فرَحاً،
جامَعَ هوَ نساءً عشراً

كنَّ معتاداتٍ على إيماءاتِ
الملكِ الشّائخِ ولياليه الرّخوة[2]،
فجَعَلنَ يتلوَّينَ تحتَ ظمأ الشابّ،
كما تتلوّى سنابلُ الرّبيع.

---

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. ويسرد «سفر صموئيل الثاني» (من ١٥ إلى ١٩) تمرّد الفتى الوسيم أبشالوم بوجه أبيه الهرِم داود. ريلكه يحوّل الحكاية إلى «بالادة» (حكاية شعريّة قصيرة) تسمح بتأويلات متضاربة حتّى أنّ بعض النقّاد اعتبروها مناوئة لكلّ موقف متمرّد في الحياة.

(٢) هنّ سراريّ أبيه الملك داود، دخلَ عليهنّ أبشالوم في سكرة تمرّده على أبيه وبنصيحة من أحد قادة جيش اسرائيل الذي صار يعمل بإمرته (السِّفر المذكور، ١٦، ٢٠ ـ ٢٣).

ثمّ ذهبَ إلى المجلس،
لا يَبينُ عليه أيُّ وَهَنٍ،
وجميعُ منَ اقتربوا منه
كان يَبهرُهم نورُه.

هكذا اجتذبَ الجيشَ خلفَه
كما يجتذبُ النّجمُ سنةً وراءه؛
وفوقَ كلِّ الرّماحِ كان يتهادى
شَعرُه الطّويل
الذي لم تكنِ الخوذةُ تُخفيَه،
والذي كانَ هوَ يمقتُه كثيراً
لأنّه كان أثقل
من أنفَسِ ثيابه.

كان الملكُ قد أوعزَ إلى رجاله
أن يوفّروا الفتى الفاتن.
ولكنّهم أبصروا هذا الأخيرَ بلا خوذة
في أكثر الأماكنِ انكشافاً،
يُحوّلُ الكتلَ المتلاحمةَ الشّرسة
إلى كُدَسٍ حمراءَ من جثثِ الموتى.
ثمّ لم يَدرِ أحدٌ ما حلّ بهِ بعدَ ذلك
إلى أن صرخَ أحدُهم على حينِ غرّة
«إنّهُ عالِقٌ هناك

في حقل البُطْم[1]،
جاحظَ العينَين.»

وكانت تلكَ علامةً كافية.
فكما يفعل صيّادٌ، طَفِقَ يوآب[2]
يبحثُ عن شَعرِ أبشالومَ: كان هناك
غصنٌ مائلٌ وملتوٍ: هوَ ذا الشَّعر.
فاخترقَ برمحهِ الفتى الممشوقَ المتأوِّه
ثمّ جاء جنودُه
وأعملوا فيه سيوفَهم من كلِّ صوب.

---

(١) كتب ريلكه «في دغل البُطْم» Terebinthen، وتقرأ في الترجمة العربيّة (دار المشرق ببيروت) للعهد القديم: «وصادفَ أبشالوم رجالَ داودَ، وكان أبشالوم راكباً على بغلٍ، فدخلَ البغلُ تحت أغصانِ بلّوطةٍ عظيمةٍ، فعَلِقَ رأسه بالبلّوطة، فبقيَ معلّقاً بين الأرض والسّماء». أنظر وصف موت أبشالوم في «سفر صموئيل الثاني»، ١٨، ٩ ـ ١٨.

(٢) أحد قادة جيش اسرائيل، كان أبشالوم قد عزله ووضعَ في مكانه رجلاً يُدعى عماس بن بترا. ويوآب هو من سيقتل أبشالوم بعد عثوره عليه عالقاً من شعره الطّويل بالشّجرة، مخالفاً بفعله الانتقاميّ هذا أوامر داود القاضية بتوفير حياة ابنه العاصي. أنظر السِّفر المذكور، ١٧، ٢٤ ـ ٢٦، و١٨، ١١ ـ ١٨.

أستير[1]

سبعةَ أيّامٍ والخادماتُ يمشّطنَ لها شعرَها
ويرفعنَ رمادَ كآبتها
وبقايا عذابِها وينشرنَ
خصلاتِ شَعرها تحتَ الشّمس
ويَخضِبْنَه بأروَع الطّيوب،
فَعلنَ ذلكَ من يومٍ إلى يومٍ: ولكنْ أزِفَتْ

اللّحظةُ التي ينبغي أن تلجَ هيَ فيها،
بلا تفويضٍ، وبلا مهلةٍ، كأنّها آتية
من بينِ الأمواتِ، فضاءَ ذلكَ القصر
المُفعَم بالتّهديدِ، لكي تُبصر
في أقصى دربِها، فيما تسندُها خادماتُها،
ذلكَ الذي يَصعقُ مرآهُ مَن يدنو منه.

---

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. والقصيدة مستوحاة خصوصاً من الفقرات المنحولة من «سفر أستير»، ٤ ـ ٥، أي المقاطع التي أضافتها الترجمة اليونانيّة المعروفة بـ «ترجمة السّبعين» إلى النصّ العبريّ للعهد القديم. ولدى ريلكه، يتراجع الطابع السياسيّ للمشهد الموصوف لصالح معالجة إيروسيّة قويّة. ويمكن أن نجد في هذه القصيدة تنويعاً على موضوع قصيدة «قربان» (القسم الأول من هذه المجوعة).

كان من الألَقِ بحيثُ أحسَّتْ
بيواقيتِ تاجِها وهيَ تشتعلُ منه؛
فامتلأتْ من فخامته بسُرعة
كَجرّةٍ، وسرعانَ ما صارتْ ملأى

وتفيضُ بقوّته الملكيّة،
قبلَ أن تجتازَ الصّالة الثالثة،
التي غمرتْها بالخُضرةِ النّادرة
لجُدرانِها. ما كانتْ لتَحسَبَ أنّها ستَقطَع

مسافةً كهذه بصحبةِ كلِّ تلكَ الأحجار الكريمة
التي كان ألقُ الملكِ[1] يزيدُها ثِقَلاً
ويطبعُها ذعرُها هيَ بالبردِ. كانت تسير، وتسير -

وعندما رأتْه أخيراً، شبْهَ قريبٍ منها،
ينهضُ من على عرشِه الذي كانَ من الكهْرب،
حقيقيّاً كَشيءٍ حقيقيّ:

كانَ على الخادمة الواقفةِ إلى يمينِها أن تتلقّاها
مَغميّاً عليها وتقتادَها إلى كرسيّ.
لمسَها هو بطرَفِ صولجانه،
... فأدرَكتْ في صميمِها، حتّى دونَ أن تُحسَّ به.

(١) فيما بَعد يضمن زواج إستير من الملك أحشورش نجاة العبرانيّين.

الملك المَجذوم[1]

آنذاكَ بَدا الجذامُ على جبينه،
وفجأةً نضحَ تحتَ تاجِه
كما لو كانَ هوَ ملكَ الفَزَعِ كلِّه
الذي يُمْسِكُ بتلابيبِ النّاسِ، وكانَوا جميعاً

يَتملَّونَ، منْصعقينَ، ذلكَ الشيءَ المُفزع
يزحفُ على الجسدِ النّاحلِ شبْه المُقَمَّط،
الذي كانَ ينتظرُ أن يتوّجهَ له أحدٌ بضربة،
لكنْ لا أحدَ كانَ لديه بَعدُ الشّجاعة اللازمة:
كما لو كانَ سرَيانُ شرَفهِ الجديدِ هذا
يُحيلهُ أكثر تعذُّراً على اللّمس.

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. طويلاً اعتقد الشرّاح أنّ الملك المَجذوم الموصوف هنا هو شارل السّادس Charles VI، الذي يتطرّق إليه ريلكه في روايته «دفاتر مالته...» أيضاً. وقد بيّن أم. إيغنهوف M. Egenhoff أنّ ريلكه يستلهم في هذه القصيدة، بصورة شخصيّة تماماً، حكاية الملك عُزّيّا في «سفر الأخبار الثاني» (٢٦، ١٦ ـ ٢١)، إذْ يصاب الملك بالبرَص (الجُذام) عقوبةً على كبريائه. أنظر أيضاً قصائد ريلكه عن القياصرة في «كتاب الصُوَر».

أسطورة الأحياء الثلاثة والموتى الثلاثة[1]

كان ثلاثةُ أسيادٍ آتينَ من صيدِ الصّقور
فرِحينَ بمأدُبتهم.
لكنّ الشّيخَ الرّماديَّ الطّلعةِ[2] تلقّفَهم؛
كانَ الفرسانُ الثلاثةُ قد خيّموا
أمامَ نواويسَ ثلاثة،

كانتْ رائحتُها تُنفّرُهم ثلاثاً:
بتنكيدِها الذّائقةَ والبَصرَ والشمّ؛
فأدركوا أنّ ثلاثة أمواتٍ كانوا
يتحلّلونَ هناكَ بصورةٍ مرعبة.

---

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. يستلهم ريلكه هذه الحكاية الخرافيّة المعروفة في التراث الغربيّ كما تصوّرها جداريّات «الكامبوسانتو» Camposanto في بيزة بإيطاليا، الحاملة عنوان «انتصار الموت»، والتي ينسبها ريلكه، في كتابه «يوميّات فلورنسيّة»، إلى الرّسام الفورنسيّ بوفالماكّو Buffalmacco (القرن الرّابع عشر). أمّا الحكاية المعنيّة، التي شاعت في أوربّا منذ القرن الثالث عشر الميلاديّ، والتي يرُجعها البعض إلى أصول إسلاميّة وآخرون إلى مصادر بيزنطيّة، وفي كلّ الأحوال شرقيّة، فتتحدّث عن ثلاثة أحياء (هم غالباً من النبلاء) يصطدمون على الطّريق بجثث ثلاثة موتى (نبلاء أو من رجال الكهنوت). يرتعب الأحياء الثلاثة فيما تخاطبهم كلّ جثّة بالقول: «كنتُ كما أنتَ الآن، وكما أنا الآنَ ستكون/ لا الثروة ولا الجاه ولا السّلطان لينفعوا أمامَ الموت». هوَ إذَنْ ضرب من التذكرة بالموت يدفع به ريلكه إلى أقصى درجات الرّعب.

(٢) بالألمانيّة: der Greis، وهذه الشّخصيّة ترمز في الفولكلور الجرمانيّ إلى الموت.

وحدَه سَمْعُهم سَمْعُ الصيّادين
كانَ ما يزالُ ثاقباً تحتَ عصاباتِ أوجههم؛
لكنّ الشّيخَ الرّماديَّ الطّلعةِ همسَ في سَمْعِ كلٍّ منهم:
«ـ لم يمرّوا بعدُ من خرْمِ الإبرة
ولن يمرّوا منه أبداً»[١].

لم يبقَ لهمْ سوى حاسّةِ اللّمْس،
وكانتْ ساخنةً هذَّبَها الصَّيد؛
فجأةً أمسكَ بها الثّلج،
وأسالَ الصّقيعَ في عَرَقِ كلٍّ منهم.

(١) تلميح إلى مقولة السيّد المسيح: «وأقولُ لكم: لأنْ يَمُرَّ الجملُ من ثقبِ الإبرة أيسَرُ من أن يدخلَ الغنيُّ ملكوتَ السّموات» («إنجيل متّى»، ١٩، ٢٥) (المترجم).

ملك «مونْستَر»(١)

كان رأسُ الملكِ مجزوزَ الشَّعر،
وكان تاجُه أوسعَ من رأسِه
ويُباعدُ ما بينَ أُذُنيه
اللّتين كانتْ تتناهى إليهما من حينٍ إلى آخر

الهتافاتُ المُعادية
تطلقُها أفواهُ الجوعى.
كان يَجلس
على يده اليمنى كي يتدفّأ،

مكتئباً وثقيلَ العجيزة،
ويُحسّ بأنّه لم يَعُدْ هوَ نفسَه:

---

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. تستعيد القصيدة حكاية يان بويْكلزون Jan Beukelszon، المدعوّ أيضاً جان دو لايد Jean de Leyde (١٥٠٩ ـ ١٥٣٦). كان من أعضاء حركة لا تقرّ بعمادة الأطفال وتعمل على تعميد أعضائها لدى بلوغهم سنّ الرّشد، حكمَ «مونْستَر» Münster (في ألمانيا) في ١٤٣٤ ـ ١٥٣٥ ونشر فيها الإرهاب، مسمّياً نفسه «ملك صهيون»، وكذلك «ملك أورشليم الجديدة». كان قد حلّل الزواج المتعدّد، ومن هنا الإشارة إلى حياته الإيروسيّة المنهارة. قُتِلَ في ١٥٣٦. يشير ريلكه إليه أيضاً في دراسته عن الرسّام أوتّو مودرزون Otto Modersohn، المولود في مونستَر أيضاً. ويتكلّم أود ك. ميسون بهذا الصّدد عن «التهكّم المتشنّج» لدى ريلكه.

كانَ الفحلُ قد صارَ فيه رديئاً،
ومُجامعتُه مخيِّبةً إلى أقصى حدّ.

رقصة الأموات[1]

ما من حاجةٍ إلى جوقةٍ من أجل الرّقص،
فهمْ يَسمعون في داخلهم زعيقاً
كأنّهم يؤوون أعشاشَ عِقبان.
قلقهمُ ينهمرُ كما من ناسور،
وروائحُ عفنِهم الأوّل
ما تزال أفضلَ ما ينبعثُ منهم.

بقوّةٍ يتشبّثُ واحدُهم بشريكه،
الرّاقصِ الذي صارتْ أضلاعُه نياشينَه،
الفارسِ، التّكملةِ التي لا بدّ منها
ليقومَ ثنائيٌّ حقيقيّ.
أحدُهم يَحلُّ قبّعةً لِراهبة
كانَ شَعرُها تحتَها محبوساً،
أفلا يرقصُ النِدُّ والندّ؟

---

(١) كتبها بباريس في ٢٠ آب/ أغسطس ١٩٠٧. لا يمكن استبعاد تأثير الأعمال التشكيليّة الغفيرة العدد في رقص الأموات، إلاّ أنّ نبرة القصيدة تدفع إلى التفكير أكثر بتأثير ممكن لقصيدة لبودلير تحمل عنوان «*Dance macabre*» («رقصة الأموات»)، وهو نفسه عنوان قصيدة ريلكه هذه («*Toten-Tanz*»). وقد كان بودلير من شعراء ريلكه الأثيرين.

وبِصمتٍ يَسحبُ مؤشّرَ الصّفحات
من كتابِ صلواتِها اليوميّة،
هيَ ذاتِ الوجه البالغِ الشّحوبِ كالشّمع.

وسرعانَ ما يَشعرون جميعاً بسخونةٍ مفرطة،
هم المرتدونَ ملابسَ كثيرة،
مؤخّراتهم وجباهُهم يلسعها
عرقٌ لاذعٌ يدمغُ بمروره القبّعات
والمعاطفَ والأحجارَ الكريمة؛
يودّون لو تعرَّوا من أثوابهم
كَطفلٍ أو مجنونٍ أو فتاة:
ويرقصونَ بتناغمٍ بلا انقطاع.

يوم الحساب[1]

مرتعبينَ كما لم يكونوا يوماً،
مُفرَّقينَ، مُخلَّعةً أعضاؤهم، مطعونين،
كذلك كانوا، متكوّرينَ تحتَ صلصالِ الأرضِ المتصدّع،
لا أحدَ يقدرُ أن يسحبَهم

من أكفانِهم التي، في نهايةِ المطافِ، أحبّوها.
لكنْ يأتي ملائكةٌ، وبقَطراتٍ من الزّيت
يدْهنونَ مفاصلهَم اليابسةَ ويَضعون
في إبطَي كلٍّ منهم

ما لم يُدنّسْه هوَ
في تَصخابِ حياتهِ الماضية؛
إذْ ما يزالُ هنا شيءٌ من الدّفء

لكيلا تُحسَّ يَدا الربِّ بالبرد
عندما تمسكانِ به من جانبَيه
برفقٍ، لِتَزِنا قيمتَه.

(١) كتبها بباريس في ٢٠ آب/أغسطس ١٩٠٧.

التّجربة[1]

كلاّ، لا فائدةَ من غرْزِ مساميرِ الجبّة[2]
في أعمقِ ثنايا لَحمهِ الشَّبِق،
فحواسُّه الحبلى تُطلِق
صرخاتِ نساءٍ يُجهَضنَ:

هيَ ذي تولدُ منها رؤى منحرفة،
بعضها يُحلّق وبعضُها الآخرُ يزحف؛
عدَمٌ محضٌ ينقضّ عليه
في صوَرٍ متضافرةٍ تعبثُ به.

وحواسُّه ما فتئتْ تتكاثر:

---

(١) كتبها بباريس في ٢١ آب/أغسطس ١٩٠٧. تنمّي هذه القصيدة ضرباً من النقد البسيكولوجيّ للمسيحيّة الدوغمائيّة والمتقشّفة وتعيد بلغة الشعر انتقادات عبّر عنها في «دفاتر مالته...». وهي تستهدف بوضوح لوحات بروغيل الشّيخ (أو الأب) Breughel l'Ancien وجيروم بوش Jérôme Bosch التي يتمثّل موضوعها المحوريّ في تجربة القدّيس أنطوان. وبهذه القصيدة يختتم ريلكه سلسلة أشعار مكرّسة للعصر الوسيط وتتميّز بطابعها السّجاليّ. والصّوَر المنفّرة والكاريكاتوريّة تضع هذه القصائد في تضادّ مع هدف ريلكه أو مسعاه الجماليّ المعلن عنه في تلك الفترة والذي يتمثّل في «التعبير الموضوعيّ» (أنظر التعريف النقديّ بهذه المجموعة في تصدير الدّيوان).

(٢) كان بعض الرّهبان المتقشّفين يضعون مسامير في مسوحهم في سبيل إماتة الرّوح الحسّاسة وقمع الشهوات (المترجم).

فالغوغاءُ بالغةُ الخِصبِ في اللّيل؛
مبرقشةَ الألوان أكثرَ فأكثر،
كانتْ تتلاطم وتنمو؛
والكلُّ يُصبح شراباً،
ويداه تُمسكان بألفِ عروةِ كأس،
والعتمةُ تنتفخُ كَفخذين
ساخنينِ وعلى أهبةِ العناق. -

ظلَّ يصرُخُ، ويصرخُ، داعياً الملاك،
فأتاه الملاكُ في هالةِ نورِه،
وجعلَ يطاردُ الرؤى ويَطردُها
إلى صميمِ القدّيس نفسِه،

ليدومَ صراعُه ردحاً من الزّمن
مع وُحوشهِ وشياطينه،
وليقطّرَ فيه من اختمارِه
إلهاً يظلُّ فاسداً طيلةَ عهودٍ طويلة...

الخيميائيّ[1]

بابتسامةٍ آيلةٍ إلى الزّوالِ على شفتَيه،
طرحَ الخيميائيُّ إنبيقَه المتصاعدَ منه دخانٌ هادئ.
كان قد باتَ يعرفُ ما يلزمُه
لينبثِقَ الشيءُ الأرفَع:

كان يلزمُه عصورٌ بكاملها ـ آلافُ السّنوات
لهُ وللدّورقِ الذي كانَ يغلي أمامَه؛
كان يلزمُه نجومٌ في رأسِه
وفي جوفِ قلبهِ أوقيانوسٌ على الأقلّ.

الشّيءُ المُعجِبُ الذي كانَ هو يَحلمُ به،
تركَه هوَ في تلكَ اللّيلة
يَهرُبُ لملاقاةِ الله ومقياسِه العريق؛

أمّا هو فَجعلَ يُتمتِمُ كالسّكران،
واضطجعَ على خزانتِه السّرّيّة،
مُطالِباً بالتِّبر الذي كانَ في حوزتِه.

(١) كتبها بباريس في ٢٢ آب/أغسطس ١٩٠٧. يتبع ريلكه هنا شكل السّونيتة الإيطاليّة التقليديّة، والقصيدة مكرّسة لموضوع الخلق الشعريّ.

صندوق ذخائر[1]

في الخارجِ كانَ القدَرُ يَرقَب
كلَّ خاتمٍ وكلَّ حلَقة
ما كانَ لولاهما سيكون.
وفي الدّاخلِ لم يكُ سوى أشياء،
أشياءَ كان الصّائغُ يُعالِجها، فحتّى التّاج
الذي يحنيه هوَ ما كانَ في نظره
سوى شيءٍ يَختلج ويُحسّ،
يُعلّمُه هوَ، في شيءٍ من الغضب،
كيفَ يستضيفُ حجراً كريماً بلا شائبة.

كانتْ نظراتُه تزدادُ برودةً في كلِّ يوم
كَشرابِهِ اليوميِّ البارد.
لكنْ عندما اكتملتْ علبةُ الحُلى الباذخة
(بذهبِها المُطَرَّقِ، الثّمينِ، الخالص)
وصارتْ أمامَه

(١) كتب من هذه القصيدة مسوّدتين بباريس في ٥ آب/ أغسطس ١٩٠٧ ووضع صيغتها النهائية في آب/ أغسطس ١٩٠٨. هذه السّونيتة عن الإبداع الشعريّ تستعيد موضوع القصيدة السّابقة: عمل الفنّان الحقيقيّ لا يهدف إلى أيّة غاية نفعيّة بل إلى ابتكار «شيء» خالص ومجرّد من كلّ وظيفة.

هبةً مكرَّسةً تستقبلُ عمّا قريب
معصماً أبيضَ رهيفاً ومُعجِزاً[1]:

بقيَ جاثياً على ركبتيه طويلاً، طويلاً،
ساجداً وباكياً وبلا جرأة،
منحنياً بكاملِ روحِه
أمامَ الياقوتةِ السّاكنة
التي بدتْ له عارفةً بوجوده،
وعلى حينِ غرّةٍ تستنطقُه عن حياته،
وتُحدّقُ به كأنّما من غورِ سلالات.

(١) إنّ صناديق الذّخائر المزخرَفة والمطعّمة بالجواهر من النمط الموصوف في القصيدة تستخدَم أغلب الأحايين لحفظ رفات قدّيسين وقدّيسات (المترجم).

التِّبْر[1]

إفترضْ أنّ التِّبْرَ لم يكُ موجوداً:
كان سَينبثِقُ في نهايةِ المطاف
في الجبالِ أو ينطرِحُ في قيعانِ الأنهار
بفعلِ إرادةِ البشرِ واختمارِ مشيئتهم،

وامتثالاً لاعتقادِهم المستحوِذ
في أنّ ثمّةَ معدناً يفوقُ في الكرَم سائرَ المَعادن.
خارجَ قلوبهم كانوا ما انفكّوا
يقذفونَ بصورةِ «مَرْوَيه»[2]،

صوبَ أقاصي الأرضِ، بل حتّى في الأثير،
وأبعدَ من كلِّ ما عرفوه؛
فيما بَعدُ عادَ الأبناء
حاملينَ لديارهم وعدَ الآباء
وقد ازدادَ صلابةً ومَهانة.

---

(١) كتبها بباريس في ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧. وخلافاً للمعالجات السّابقة، تشير الخيمياء السلبيّة الموصوفة هنا إلى النقيض التامّ للفنّ الخالص: تحويل الذّهب إلى قوّة مُفسِدة.

(٢) مَرْوَيه Meroë: عاصمة أسطورية للحبشة ومصر، كانت تمثّل لقدامى اليونان ضرباً من ألدورادو أو أرض الذّهب.

لقد ازدهرَ حيناً من الدّهر،
ثمّ هجرَ مَن كانَ هوَ قد أضعفَهم،
والذين لم يُحببْهم قطّ.
يُقال إنّه ليسَ إلاّ في اللّيالي الأخيرة
سَيخرجُ من مكمنهِ ليُعاينَهم.

سمعان العموديّ[١]

كانَ النّاسُ يُحيطونَ به
وهو يهبُهم بركاتِهِ أو لعناته،
فلمّا حدسَ أنّه مهدَّدٌ بالضّياع،
إبتعدَ عن روائحِ الحشود،
وبأصابعهِ الخدِرةِ تسلّقَ إلى ذروةِ عمودٍ،

كانَ ما يزالُ منتصباً وليسَ يحملُ أيَّ بناء؛
ووحيداً فوق مسلّتهِ، طَفِقَ يُقارن،
ماحياً كلَّ ما كانَ يعرفه بالأمس،
بينَ ضعفهِ هوَ وعظمةِ اللّه؛

---

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. وضع للقصيدة عنوان «العموديّ» «*Der Stylit*» وكفى، لكن لا إمكان للشكّ في كونه يقصد القدّيس سمعان العاموديّ (٣٩٢ ـ ٤٥٩ ميلاديّة)، الذي أمضى أربعين سنة من حياته على ذروة عمود (مسلّة)، هرباً من تبجيل العامّة له. ويلمّح المقطع الأخير إلى قصيدة «جيفة» «*Charogne*» لبودلير ويمتثل للإلزام بالموضوعيّة الصّارمة. سوى أنّ رهان القصيدة الحاليّة إنّما هو أعمق: فالعموديّون (أي جميع الزهّاد الذين قلّدوا اختيار هذا القدّيس) دفعوا رفض المسيحيّة للحياة الدّنيا إلى حدوده القصوى. وخلافاً لما نجد في القصائد السّابقة من نبرة سجاليّة، نلاحظ أنّ ريلكه، على غرار معاصره كافكا، يبحث هنا عن صحراء يمارس فيها وجوداً شعريّاً متقشّفاً. فيما بعد استخدم بريشت Brecht تسمية «العموديّين» Säulenbeilige لإدانة جيل الشعراء الغنائيّين المنخرطين في نهج ريلكه وشتيفان غيورغه Stefan George.

ظلّ يُقارن ويُقارن؛
وكان اللّه أكبرَ منه دوماً.
وكان الجميعُ، من رعاةٍ وفلاّحين وملاّحين،
يرونَه يتضاءلُ وغالباً ما يخرجُ عن طوره.

كان ما فتئ يُخاطبُ السّماءَ الرّحيبة
ناقعاً بالمطر تارةً ومسفوعاً بالشّمس تارةً أخرى؛
كانت صرخاتُه تنهمرُ على الجميع
كأنّه يزعقُ في أوجههم.
لكنّه منذُ سنواتٍ ما عادَ يُلاحظ

كيفَ كانت الحشودُ في الأسفل
تتَزاحم وتكبُر،
وما كان ألقُ الأمراء لِيقدِر
أن يبلغَه في علوِّه ذاك.

لكنْ عندما كان يهزُّ في الأعلى شياطينَه
في كلِّ يومٍ وهوَ يكادُ ينقلبُ إلى كائنٍ رجيم،
مُعذِّباً بِصمودِهم أمامَه،
صارخاً في وحدتِه إلى حدِّ اليأس،
كانت تسّاقطُ من جراحِه على صفوفِ الحشدِ الأولى،
ببطءٍ وبلا مراعاةٍ، ديدانٌ ضخمة،
تسقطُ على فوّهاتِ التّيجان،
وتتكاثرُ في أرديةِ المُخمَل.

مريم المصريّة(١)

منذُ هربَتْ، عابرةَ الأُردنّ،
حاملةً بَعدُ حرارةَ مضجعِها، هيَ المُعَهَّرة،
فإنَّ قلبَها السَّخيَّ كالقبْر،
قلبَها القويَّ الخالصَ راحَ يسقي الأبديّة؛

وتقواها الحديثةُ العهدِ طفِقتْ تكبُر
حتّى هجعَتْ في نهايةِ المطاف،
في عُريِ الجميعِ الأبديّ،
كَعاجٍ مصفرّ،

وسْطَ لحاءِ شَعرِها الصُّلْب.
ذاتَ يومٍ كان أسدٌ يَجولُ، فأشارَ له شيخ
ملتمساً منه أن يُساعدَه:

(معاً راحا يَحفران).

---

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. وتشكّل هذه القصيدة نوعاً من المُعادِل للقصيدة السّابقة عن سمعان العموديّ. أمّا مريم المصريّة (٣٤٥ ـ حوالى ٤٢٢) فقد نُسجتْ حول حياتها أسطورة مفادها أنّها، شأنها شأن مريم المجدليّة في تصوّر البعض، كانت بغيّاً، ثمّ حصلت لها أثناء زيارتها كنيسة «القبر المقدّس» في القدس رؤيا جعلتها تهتدي إلى الإيمان وتنعزل في الصّحراء حيث عاشت سبعاً وأربعين سنة منصرفة للعبادة والتنسّك.

ثمّ أضجَعَها الشّيخُ في حفيرتها.
وكما في شعارِ سلالةٍ قديمة
كانَ الأسدُ إلى جانبِ الشّيخِ يُثبّتُ الشّاهدة.

الصَّلْب[1]

لمّا كان المرتزقةُ الأفظاظُ قد اعتادوا
أن يدفعوا إلى المشنقةِ على التلّةِ العارية
بعَض الغوغاءِ، فما كانوا على عجلةٍ من أمرهم،
ومن آنٍ لآخَرَ كانوا يُديرون

إلى المحكومينَ الثّلاثةِ[2] وجوهَهم الجَهمة.
بيدَ أنّ عملَهم، عملَ الجلاّدين، السيّئ
نُفِّذَ هذه المرّةَ بسرعةٍ. وما إن فرغوا منه
حتى ألفَوا أنفسهم أحراراً وبلا شُغْل.

بغتةً هتفَ واحدٌ منهم (وكانَ ملوَّثاً كَجزّار):

---

(١) كتبها بباريس قبل الثاني من آب/ أغسطس ١٩٠٨. لها مصدران في «العهد الجديد» هما «إنجيل متّى» (٢٧، ٣٣ ـ ٥٦) و«إنجيل مرقس» (١٥، ٢٣ ـ ٤١). وبالتضادّ مع غواية التجديف المتواترة لدى ريلكه، يُلاحَظ أنّ تقشّف السّرد وعدم اكتراثه النسبيّ هما اللذان يُساهمان في نزع هالة القداسة عن الحدث الموصوف لصالح مقاربة موضوعيّة للمأساة. والشّاعر يُبقي هنا على اللّبس المعروف والنّاجم عن الجناس القائم بين اسم النبيّ إيليّا واسم اللّه في صرخة المسيح على الصّليب (متّى، ٢٧، ٤٦ ومرقس، ١٥، ٣٤ ـ ٣٥: «وفي الساعة الثالثة صرخ يسوع صرخةً شديدة، قال: «ألوي ألُوي، لمّا شبقتاني؟» أي «إلهي إلهي، لماذا تركتَني؟»، فسمعَ بعض الحاضرين فقالوا: «ها إنّه يدعو إيليّا!» . . .»). كما تسرد القصيدة الحدث من وجهة نظر مَن شاهدوا آلام يسوع. هكذا يمّحي سؤال الفداء وراء رعب المشهد الموصوف بنثريّةٍ مقصودة.

(٢) صُلِبَ يسوع مع اثنين من اللّصوص، أحدهما كان عن يمينه والآخر عن الشّمال (المترجم).

«ـ أيّها القائدُ، لقد صرخَ هذا».
سألَه القائدُ مِن على جوادِه: «ـ مَنْ؟ »
وهو نفسهُ حَسِبَ أنّهُ قد سَمِعَه

ينادي إيليّا. كانت الرّغبةُ تعصفُ بهم جميعاً
في أن يستمتعوا بالمشهد،
وتراكضوا، حتّى لا يموت،
وقدّموا له الإسفنجةَ والخلَّ
لتهدأ حشرجاتُه الأخيرة.

كانوا يأملونَ استعراضاً حقيقيّاً،
ربّما مجيءَ إيليّا.
لكنْ في البعيد صرَختْ مريم،
وأعوَلَ المصلوبُ نفسُه ثمَّ فاضتْ روحُه.

القائم من بين الأموات[1]

حتّى النهايةِ لم يفكّرْ
بأن يُعيقها أو يمنعَها
من أن تنالَ من حبِّها له مَجداً؛
أسفلَ الصليبِ سقَطَتْ،
متلفّعةً بآلامها
وبأفخَمِ مُجوهراتِ العِشق.

فيما بعدُ، عندما جاءتْ
لتعطيرِ قبرهِ، سابحةَ الوجه بالدّمْع،
نهضَ من أجلِها من موته،
ليقولَ لها، بصحوٍ أكبرَ: «لا تُمسكيني...»

بعدَ ذلكَ بسنواتٍ في مغارتها أدركتْ

(١) كتبها بباريس في خريف ١٩٠٧، أو في كابري في ربيع ١٩٠٨. مرجعها في «العهد الجديد» هو «إنجيل يوحنّا»، ٢٠، ١ ـ ١٨، وبخاصّة صرخة المسيح: «نولي مي تانجيري» («لا تُمسكيني»، «إنجيل يوحنّا»، ٢٠، ١٧). وهنا تبدو إرادة التجديف عند ريلكه قريبة في نزعتها الاستفزازيّة ممّا نجده في قصيدة «المتتحبة» (أنظرها في صفحات سابقة في هذه المجموعة): فهو يجعل من مريم المجدليّة الأنموذج الأصليّ للعاشقات المهجورات العظيمات (من مثيلات الشّاعرتين الإيطاليّة غاسبارا ستامبا Gaspara Stampa والفرنسيّة لويز لابيه Louise Labé وسواهما).

أنّه، وقد صارَ قويّاً بموته،
باتَ يمنعُ عليها
الطِّيبَ المُسكِّنَ لآلامها وعذوبةَ اللَّمَسات،

ليصنعَ منها تلك العاشقة
التي لا تعودُ تنحني على المحبوب،
لأنّها جرفتْها عواصفُ كبرى
وانتهى بها الأمرُ إلى أن تتجاوزَ صوتَها نفسَه.

نشيد العذراء[1]

تسلّقَتِ المنحدَرَ بجسمِها الذي كانَ قد صارَ ثقيلاً
لا ترجو عزاءً ولا عوناً؛
بيدَ أنّ نسيبتَها الشّامخةَ الحبلى
هرعتْ لاستقبالها بفخرٍ ووقار،

وكانتْ عارفةً بالأمر كلِّه من دونِ أن تُخبرَها هيَ به.
فجأةً استعادتْ هدأتَها بفضلِ رؤيةِ نسيبتِها.
بقيتِ المرأتانِ صامتَتين،
إلى أن قالتِ الصّغرى: «ـ يبدو لي

أنّني من هذا اليوم نلتُ الأبديّة.
يسكبُ اللّه على نفاجةِ الأثرياء
ألَقَهم دونَما حساب،

(١) كتبها بباريس قبل الثاني من آب/ أغسطس ١٩٠٨. لقد أعرب ريلكه في أشعاره، مع كلّ شيء، عن ضرب من التعلّق بمريم العذراء، وهذا ما تشهد عليه مجموعته المعنوَنة «حياة مريم» (أنظرها في صفحات لاحقة من هذا الكتاب)، وهو يتبع هنا حكاية «إنجيل لوقا» (١، ٣٩ ـ ٥٥) لـ «زيارة مريم لأليصابات»، التي تُختتم بنشيد العذراء (المعروف في الغرب باسمه اللاّتينيّ: «نشيد التّعظيم Magnificat»): «تُعظّم نفسي الربّ...».

لكنّه يبحثُ عن فتاةٍ متواضعة
ليُنعِمَ عليها بزمنهِ غيرِ المتناهي.

«فكّري، كم هوَ رائعٌ أن يكونَ عثرَ عليَّ!
وأن يكونَ أمرَ من أجليَ الكواكبَ واحداً تلوَ الآخر ـ

«عظّمي **الرّبَّ** يا نفْسي ومَجّديه،
بأعلى ما تستطيعين!»

آدم[1]

مندهِشاً على امتداد الواجهةِ الشّديدةِ الانحدار،
للكاتدرائيّةِ بجوارِ النَّجميّة[2]،
فَزِعاً من محفلِ الملائكةِ والقدّيسين
الذي انبثقَ هناكَ وأحلَّه

مرّةً وإلى الأبد أعلى من الآخرين[3]،
يقفُ هوَ مُستعذِباً ديمومتَه،
ثابتَ العزمِ بسيطاً، هوَ الفلاّح
الذي كانَ قد بدأ عملَه دونَ أن يعرف

أينَ يلقى في جنّة عدْنِ البالغةِ الكمالِ تلك
مَخرجاً يقود إلى الأرضِ الحديثةِ الولادة.

---

(١) كتبها بباريس قبل ١٥ تمّوز/يوليو ١٩٠٨. والقراءة التي يقدّمها ريلكه هنا لخلق الإنسان وسقوطه (طرده من الجنّة)، والتي مَفادها أنّ الإنسان هو المخلوق الواعي للموت، تنطوي على بذور عمل ريلكه اللاّحق «مراثي دوينو».

(٢) زجاج نافذةِ كنيسة على شكل نجمة.

(٣) في واحدة من أولى رسائله إلى زوجته كلارا (آب ـ أغسطس ١٩٠٢) يذكر الشّاعر تمثالَي آدم وحوّاء اللذين يُشرفان على «واجهة الملوك» في كاتدرائيّة نوتردام بباريس، ويراهما، أي التمثالَين، «متوحّدَين وشديدَي التّباعُد».

فلقد كان عسيراً إقناعُ اللّه؛

كان لا يوافقُ ويهدّدُه مراراً
بموتهِ الوشيك.
لكنّ الرّجلَ أصرَّ: لسوفَ تَلِدُ المرأة[١].

(١) أي أنّ المرأة ستكون ولوداً لتنشأ منها سلاسة البشر. في قلب المنظورات هذا يكون الخروج من الفردوس لتدشين الوجود الإنساني اختياراً من لدن آدم (المترجم).

حوّاء[1]

تقفُ ببساطةٍ على امتدادِ
واجهةِ الكاتدرائيّةِ بجوارِ النَّجميّة،
تقفُ وبيدها التفّاحة،
آثمةً ببراءةٍ مرّةً وإلى الأبد

بالطّفلِ الذي ولدته
ما إن غادرتْ بباعثٍ من الحُبّ
دورةَ الزّمانِ الأبديّة[2]،
لتفرضَ نفسَها على الأرضِ كَسَنةٍ جديدة.

وا أسفاه، كان سَيطيبُ لها أن تمكثَ أكثرَ قليلاً
في ذلك الموطنِ وهيَ ترصد
تفاهمَ الحيواناتِ وتناغمَها.

---

(١) كتبها بباريس قبل ١٥ تمّوز/يوليو ١٩٠٨. وعلى الرّغم من القرابة في الشّكل بين هذه القصيدة والقصيدة السّابقة، يسمح ريلكه هنا لنبرة انحياز للمرأة بالاتّضاح، ويقلب مراتبيّة الخطايا: فحوّاء القريبة من الخلق إنّما تستجيب إلى دعوة آدم المولِّدة للموت.

(٢) يقصد بالطّبع أنّ حوّاء، بخروجها من الجنّة، غادرت الزّمن السّرمديّ السّائد في الجنّة إلى الزّمن الأرضيّ المحسوب.

بيدَ أنّها ألْفَتِ الرّجلَ عاقداً عزمَه،
فغادرتْ في صحبتهِ بحثاً عن الموت؛
وهيَ لم تكَدْ تعرفُ اللّه.

المجانين في الحديقة[1]

(ديجون)

ما يزالُ هذا الدَّيرُ المهجورُ ينغلقُ على باحتِه
كأنّ شيئاً ما يتماثلُ فيه للشّفاء.
ساكنوه الحاليّونَ ممتنعونَ هم أيضاً عن كلِّ عملٍ،
ولا يشاركونَ في الحياةِ الدّائرةِ خارجَه البتّة،

كلُّ ما يمكنُ أن يَحدُثَ قد انقضى،
وهم الآن يهوونَ السّيرَ في هذه المَسالكِ التي يعرفونَها جيّداً،
يفترقونَ فيها ليلتقوا من جديد،
كأنّهم يدورونَ في دائرةٍ، رَضيّينَ، بِدائيّين،

بعضُهم يُعيدونَ هناكَ زراعةَ مَشاتِلِ الزّهور،

---

(١) كتبها بباريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧. كان ريلكه، في طريق عودته من فياريجّو Viareggio في إيطاليا، في أواخر نيسان/ أبريل ١٩٠٣، قد أعلن في رسالة إلى رودان (٢٥ نيسان/ أبريل)، عن رغبته بالتوقّف في المدينة الفرنسيّة ديجون Dijon ليرى أعمال النّحات الفلامنديّ كلاوس سلوتير Claus Sluter المتوفّى في ديجون في ١٤٠٦، والذي كان قد صمّم بوابّة دير شامّول Champmol ونافورته. وكان الدّير قد حُوِّل في الفترة التي زار فيها ريلكه المدينة إلى مأوى للمصابين بالأمراض العقليّة. وتشهد صفحات من «دفاتر مالته...» وقصائد عديدة من «كتاب السّاعات» و«كتاب الصّوَر» على اهتمام ريلكه بحياة الهامشيّين من عميان ومجانين ومتسوّلين وسواهم.

بُسَطاءَ، مُعْوِزين، جاثينَ على رُكَبِهم،
لكنْ عندما لا يعودُ ثمّةَ مَن يراقبهم
تندُّ عنهم صوبَ العشبِ الرّخْصِ النّاشئ

إيماءةٌ مختلَسةٌ وخرقاء،
هي مُداعَبةٌ خجلى مُرتابة
لأنّها مفعمَةٌ بالودِّ، ويُمكن أن تكونَ حُمرةُ الورد
مفرطةً وحُبلى بالتّهديد،

ولعلَّ من شأنِها أن تتجاوز
ما تُميّزُه أرواحُهم وتعرفُه.
لكنْ ربّما كانَ ما يزال يُمكنهم أن يحيطوا بالكتمانِ هذه الحقيقة:
أنّ ذلكَ العشبَ طيّبٌ ويُخاطبهم بنبرةٍ خفيضة.

المجانين[1]

وَهُمْ لا يقولون شيئاً لأنَّ الحواجز
من عقولهم أُزيلَتْ، والسّاعات
التي قد يُفهَمون فيها
تنصرمُ ولمّا تكَدْ أن تبدأ.

في اللّيلِ غالباً ما يقفون إلى النّافذة
فجأةً يكون كلُّ شيءٍ على ما يُرام.
أياديهم منهمكةٌ في معالجةِ أشياءَ ملموسة،
وقلوبهم عاليةٌ وقادرةٌ على الصّلاة،
وأعينهم المرتاحةُ تُصوِّب النّظر

إلى الحديقةِ غيرِ المأمولةِ التي غالباً ما تكون
مشوَّهةً في هذا الحيِّ المفروضِ عليه السّكون،
والتي تواصلُ النموَّ في انعكاساتِ العوالمِ النائية،
وتتكاثرُ ولا تضيعُ أبداً.

---

(١) كتبها بباريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧، وَصِلتُها بالقصيدة السّابقة واضحة.

مَشاهد من حياة قدّيس[1]

أحياناً كان يَشعرُ بمخاوفَ مُجرَّدُ الولوجِ فيها
كانَ كَمثْلِ موتِ آمِرٍ وليسَ يُقهَر.
ببُطءٍ علّمَ هوَ قلبَه أن يتخطّاها
وربّاهُ مثْلَ مَن يُربّي ولَداً.

ولقد عرفَ عذاباتٍ لا توصَف،
مظلمةً، بلا صباحٍ، كَمخابئ،
أمّا روحه فما إن كبُرَتْ
حتّى أوعزَ إليها بالاضطجاع

إلى جانبِ خطيبِها وسيِّدها، وبقيَ وحدَه
مهجوراً في هذه الأماكن
التي تدفعُ العزلةُ فيها كلَّ شيءٍ إلى أقصاه،

---

١) كتبها بباريس بين ٢٢ آب/أغسطس و٥ أيلول/سبتمبر ١٩٠٧. مذ كتبَ ريلكه «كتاب السّاعات» صارت حياة الرّاهب أو القدّيس، شأنها شأن حياة المجنون، تمثّل لديه حياة الفنّان. وقد عبّر في رسالة إلى كارل وإليزابيث فون دير هايت Karl und Elisabeth von der Heydt في ١١ كانون الأوّل/ديسمبر ١٩٠٦ عن رغبته في أن يصبح هو نفسه . . . دَيراً. والتلاقيات بين هذه القصيدة وما كتبه ريلكه عن سيرة سيزان Cézanne وبخاصّة عن رفض الفنّان للمدن الكبيرة واختياره للفقر تأتي لتعزّز ارتباط هذه القصيدة بسيرة ريلكه نفسه.

مُقيماً بعيداً عن الكلِّ، رافضاً الكلمات.

لكنْ بعدَ سنواتٍ عديدة
ذاقَ سعادةَ أنْ يَمْثُلَ ذاتَ يومٍ هو الآخَر
بينَ يَدَي نَفْسِه ليُحِسَّ
كسائرِ الخلقِ بشيءٍ من الحنان.

المتسوّلون[1]

ما كنتَ تعرفُ ممَّ كانَ يتكوّن
ذلك الرّكامُ. إنّ رجلاً غريباً
وجدَ فيه متسوِّلين
يَبيعونَ راحاتِ أيديهم.

يُرونَ المُسافر
أفواهَهم الملأى بالأوساخ،
وهوَ في مستطاعِه (يقدرُ أن يهَبَ نفسَه ذلك)؛
أن يرى إلى الجذام يَغزوهم.

في أعينهم المتُسايلةِ كالماء
يُذيبون وجهَه، هوَ الغريب،
سُعداءَ لأنّهم عرفوا أن يجتذِبوه،
ثمّ يَبصقونَ إذْ يكلِّمُهم.

---

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. ويذكّر هذا الرّصد للبؤس في المدينة الكبيرة بالمشاهد الباريسيّة من رواية ريلكه «دفاتر مالته...» وبعمله الشعريّ «كتاب الفقر والموت». وهو يستلهم بوضوح «لوحات باريسيّة *Tableaux parisiens*» و«أزهار الشر *Fleurs du mal*» لبودلير، وكذلك، وبخاصّة، نصوص الكاتب النرويجيّ سيغبيورن أوبستفيلدَر Sigbjörn Obstfelder (١٨٦٦ ـ ١٩٠٠) الذي كتب ريلكه في مقالة عن كتاب له في ١٩٠٤: «الغُفْل والخجولون وقبيحو المنظر والمُلغِزون الذي يتشكّلون كالغبار في المدن الكبيرة... هؤلاء هم الذين كان هوَ يسلّط عليهم نظراته».

أسْرة غريبة[1]

مثلما يبدأ الغبارُ بالتجمّعِ في مكانٍ ما
دونَ أن يكونَ في أيٍّ مكانٍ، ثمّ لغايةٍ غيرِ معلومة
يتكدّسُ على حينِ غرّةٍ في كتلةٍ رماديّة،
ذاتَ صباحٍ فارغٍ في بقعةٍ تتّجهُ إليها نظَراتُنا،

فهم أيضاً تَجمّعوا لا تدري ممَّ
في اللّحظةِ الأخيرةِ تحتَ خُطاك
صانعينَ في نَداوةِ الشّارع تلك
شيئاً لا تدري ما هوَ،

شيئاً يبدو راغباً فيكَ. أو غيرَ راغبٍ فيكَ أنتَ نفسِك.
ذلكَ أنّ صوتاً يبدو آتياً من العامِ الماضي
كان يدعوكَ بغنائهِ، باقياً في الأوان ذاته نَحيباً،
ويداً يُمكن القولُ إنّها مستعارة،
كانت تنبثقُ دونَ أن تأتي لمصافحتِك.
مَن سيأتي أيضاً؟ وبمَن يفكّرُ يا ترى أولئكَ الأربعة؟

---

(١) كتبها بباريس قبل ٢ آب/أغسطس ١٩٠٨. إنّ موضوع الغبار والطقس الكالح يجمع هذه القصيدة بمقالة ريلكه عن كتاب أوبستفيلدَر (أنظر الحاشية السّابقة).

غسيل الميت[1]

كنَّ قد اعتدنَ عليه. ولكنْ
عندما جيءَ بمصباحِ المطبخِ وجعلَ يشتعلُ قلِقاً
في تيّارِ الهواءِ المُظلمِ ذاكَ صارَ الرّجل المجهول
مجهولاً لديهنّ حقّاً. غسلنَ عنُقَه،

ولمّا كنَّ لا يعرفنَ عن مصيرهِ شيئاً،
فقد ابتكرنَ له مصيراً فيما كنّ
يواصلنَ تغسيلَه. إحداهُنّ انتابتها نوبةُ سُعال
فطرَحتْ في تلك الأثناء الإسفنجةَ الثقيلةَ النّاقعةَ بالخلّ

على وجههِ. توقّفتِ الأخرى أيضاً.
من وبَر الفرشاة
كانت القطراتُ تسقطُ، وفي الأوان ذاتِه

(١) كتبها بباريس قبل ١٥ تمّوز/ يوليو ١٩٠٨. كان ريلكه قد قام في صيف ١٩٠٦ بزيارة لمعهد الطبّ العدليّ بباريس (أنظر قصيدة «مشرحة» في ج١ من هذه المجموعة). وإنّ علامات عديدة، وبخاصّة التلميح إلى عبارة يسوع الخامسة على الصّليب («أنا عطشان») وإلى الإسفنجة النّاقعة بالخلّ، هذا كلّه يخلع على هذا الميّت الغفْل ملامح مسيح يأتي للبشريّة بـ «ناموس جديد». هنا حالة متطرّفة من «قلب المنظورات» الذي يمارسه ريلكه، ولا يمكن اعتبار هذه القصيدة، كما يفعل شتال Stahl، أنموذجاً لـ «الخطاب الموضوعيّ». فالبيت الأخير بخاصّة ينقض تأويلاً كهذا.

كانت يدهُ المتشنّجةُ والمُرعبةُ تريدُ أن تُفهِم
جميعَ سكّانِ المنزلِ أنّه لم يعدْ شاعراً بالعطش.

أثبتَ هوَ ذلكَ. فسارعنَ إلى استئنافِ عملهنّ،
بعد نوبةِ سعالٍ خفيفةٍ، وكما لو كنَّ مرتبكات،
وعلى الرّسومِ الصّامتةِ في بُسُطِ الحائط،
كانَ يمكنُ رؤيةُ أطيافهنّ المنحنيةِ وهيَ تتلوّى

وتتأرجحُ كما في شبَكة،
طيلةَ الدّقائقِ الأخيرةِ من غسيلهنّ.
وراءَ النّافذةِ التي لا ستائرَ فيها كان اللّيلُ ينتشرُ بلا احتشام،
وكانَ رجلٌ غفْلٌ ممدَّداً هناك،
عارياً ونظيفاً ويُملي جُمْلةَ نواميس.

إحدى العجائز[1]

(باريس)

أحياناً في المساء (أتَعلمُ ما يشعر به المرء آنئذٍ؟)
يكنّ فجأةً هنا ويلوِّحنَ لكَ ملتفتاتٍ إلى الوراء
وُيرينكَ من تحتِ قبّعاتهنّ النصّفيّة
ابتساماتِهنّ شبْهَ الملفَّقة،

ثمّة دائماً قربهنَّ مبنىً لا انتهاءَ له،
وعلى امتداده
يجتذبنكَ بلغزِ جَرَبهِنّ،
وقبّعاتهنّ ومعاطفهنّ ومشيتهنّ.

وبأيديهنّ تلكَ التي، تحتَ ياقاتهنّ،
تنتظرُكَ في السرِّ وتدعوك:
كأنّهنّ يُرِدنَ أن يلففنَ يَديك
في ورقِ التقطنَه مِن على الأرض.

---

(١) كتبها بباريس في ٢١ آب/ أغسطس ١٩٠٧. وهي تلميح مباشر إلى قصيدة بودلير «العجائز الصّغيرات» «*Les Petites Vieilles*».

الأعمى[1]

(باريس)

أنظرْه سائراً يخترقُ المدينة
غيرَ الموجودةِ في نطاقِه المُظلمِ ذاك،
كما يخترقُ صدْعٌ مُظلم
سطحَ فنجانٍ ساطعٍ. انعكاسُ الأشياء

يرتسمُ عليهِ كما على وَرقة،
ولا ينفذُ فيهِ. وحدَها حاسّةُ لمسِه
تَختلجُ، كأنّه يَستقبل
في داخلِه العالمَ مَوجةً ضئيلة بعدَ موجة:

صمتٌ ومقاومةٌ ـ وآنئذٍ
يبدو كأنّما في انتظارٍ. يختارَ أحداً:
فيستسلمُ ويرفعُ يدَه محتفلاً كأنَّه
في حفلِ زواجِه هوَ نفسِه.

---

(١) كتبها بباريس في ٢١ آب/أغسطس ١٩٠٧. والأعمى (وأحياناً العمياء) أحد الوجوه الأساسيّة التي استخدمها ريلكه لصياغة تصوّره لباريس والمدن الكبيرة بعامّة.

المرأة الفاقدة نضارَتها[1]

بخفّةٍ، كما بعدَ الموت،
وضعتْ شالاً وقفّازين؛
الرّائحةُ العزيزة
التي كانت هي بالأمسِ تعرفُ نفسَها فيها
طردَها عِطرٌ آت من صوانتها.
منذ زمنٍ طويلٍ لم تتساءلْ:
من أكون؟ (إحدى قريباتها البعيدات)،
وفيما تروحُ في أفكارها وتغدو

تنهمكُ وتُعنى بحجرتها القلِقة
وتعيدُ ترتيبَ الأشياء فيها
فلعلّها ما برحتْ تسكنُها
الفتاة نفسُها كما بالأمس.

---

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. والمرأة الذّاوية أو الفاقدة نضارتها أحد الشّخوص المحورية لدى الكاتب النرويجيّ أوبستفيلدَر (أنظر حاشية قصيدة «المتسوّلون» أعلاه).

عشاء سرّيّ[1]

الأزليُّ نفسُه إلينا يَسْعى. مَن يا ترى
يملكُ الخيارَ ويقدرُ أن يُقسِّمَ القوى إلى صغيرةٍ وكبيرة؟
هل لمحتَ يا ترى العشاءَ السّرّيّ
في الصّالاتِ الخلفيّةِ المُضاءةِ للمَخازنِ المعتمة؟:

أرأيتَ كيف يُمسكون بالأشياءِ ويمدّونها بعضُهم للبعض الآخَر
ويستريحون في هذا الفعلِ بَسيطينَ ثقيلين؟

---

(١) كتبها بباريس قبل ٢ آب/ أغسطس ١٩٠٨. ويصنع العنوان وبعض التلميحات (خصوصاً إلى يهوذا في المقطع الأخير)، هذا كلّه يصنع من هذه القصيدة ضرباً من استعادة للعشاء السرّي، قابلة للمقارنة بقصيدة «غسيل الميّت» (أنظرها في موضع سابق في هذا القسم). العشاء السّريّ هو بالأصل، وكما هو معروف، المأدبة الأخيرة ليسوع وتلامذته، قبل إيقافه من قبل الجند الرّومان تمهيداً لصلبه. وهو هنا مشهد عاديّ لأسْرة مرئيّة عبرَ واجهة مخزن، تتناول طعامها في صالة مخزنها الخلفيّة كما يحدث غالباً في مثل هذه الأماكن. واللاّفت أنّ ريلكه نفسه كتبَ إلى زوجته كلارا في ٤ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٧، أي قبل كتابة هذه القصيدة بسنة، رسالة يصف فيها المشهد ذاته واضعاً نفسه فيه على سبيل السخرية المرّة: «لو كان هذا يكفي، لتمنيتُ أن أشتري واحداً من واجهات المخازن هذه، المزحومة بالأشياء، وأن أقيم وراءها في صحبة كلبٍ طيلة عشرين سنة! في المساء، سيكون في الصالة الخلفيّة للمخزن ضوءٌ خافتٌ، وهناك نتعشّى نحنُ الثلاثة [يقصد أسْرته المكوّنة منه ومن زوجته كلارا وابنتهما رُوت]. وعندما يُرى المشهد انطلاقاً من الشّارع، وقد كبُرَ بفعلِ الظّلام واكتسى مسحةَ احتفاليّة (هكذا ينبغي معاينة الهموم دوماً، صغيرها والكبير) فهو يبدو في كلّ مرّة كأنّه عشاء سرّيّ...». إنّ هذه الرّسالة تضيء اللّوحة الباريسيّة الموصوفة في القصيدة وترينا فيها تلميحاً من لدن ريلكه إلى وضعه العائليّ نفسه، وإلى عجزه، الذي كان هو يشكو منه، عن أن يؤمّن لزوجته وابنته الوحيدة تلك «المشاركة الدّائمة» التي كانتا تنتظرانها منه. وهذا ما سيعبّر هو عنه بعد سنوات أيضاً، في رسالة إلى صهره كارل زيبر Karl Sieber، مؤرّخة في ١٠ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٢١.

من أيديهم تنطلقُ إشارات
لا يعلمون أنّهم يقومون بها، وهمْ لا ينفكّون

بما تيسّرَ من كلمات
يُحدّدونَ ما يشرَبونه وما يتَقاسَمونَه.
ذلكَ أنّه لا أحدَ هنا لا يذهبُ في السّرّ
إلى أيٍّ مكانٍ ممكنٍ باقياً هنا في الأوانِ ذاته.

أوَ ليسَ بينَهم دائماً مَن هوَ على أتمّ الاستعداد
لإرجاعِ أبوَيه إلى عهدِهما البائد،
هما اللّذين يخدمانه خائفَين؟[1]
(سيكونُ مفرطَ المبالغةِ في رأيه أن يَبيعَهما).

(١) يلاحظ شتال Stahl في المقطع الأخير قرابة مع سلوك أدميتوس في القصيدة «ألكستيس» («قصائد جديدة»، القسم الأول).

المنزل المحترق[1]

وراءَ أشجارِ الزّيزفونِ المحترقة،
التي تُزّنرَ المنزلَ في الأرض البَوار،
كان فراغٌ جديدٌ تفادى أن ينتشرَ عليه
صباحُ بداياتِ الخريفِ المرتابُ. محلٌّ إضافيّ

كان الصّغارُ الآتون من شتّى الأماكن
يتقاذفون فيه الصّرخاتِ وينتشلونَ الحُطام.
لكنّ الجميعَ يَسكتون عندما يجيء ابنُ المنزلِ نفسُه،
ساحباً من العوارضِ شبْهِ المكتملِ تَفَحُّمها

واللاّهبةِ سطولاً وأجراناً معوَجَّة،
مستعيناً بقضيبٍ طويلٍ متشعّب،
مُطلقاً في نهايةِ المطافِ صوبَ الصِّبْية
نظرةً تبدو كاذبةً كي يجعلَهم يعتقدون

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. يمكن أن تبدو هذه القصيدة نافرة في الأجواء الباريسّية للقصائد السّابقة. إلاّ أنّ موضوع الفراغ، والفضاء الجديد الذي ينشأ عن التّهديم، يذكّر بوصف ريلكه الشّهير لحائط منزل باريسيّ في روايته «دفاتر مالته...».

بِما كانَ موجوداً في ذلك المكانِ بالأمس.
فمنذُ غابَ المنزلُ صارَ كلُّ شيءٍ يبدو لَه
شديدَ الغرابةِ: لا بل أكثرَ غرابةً من فرعون.
والفتى نفسُه باتَ مختلفاً. كما لو كانَ آتياً من بعيد.

الفريق[1]

(باريس)

تُرتِّبُ الصُّدفةُ الوجوهَ كما عندما نَجمع
على عجَلٍ أزهاراً من أجلِ صُنعِ باقةٍ. إنّها تفْصلُها
ومن جديدٍ تدفعُها فوقَ بَعضِها البعض،
تجذبُ اثنين منها بعيدَينِ، ناسيةً واحداً كانَ أقرَب،

تُبْدِلُ وجهاً بآخَرَ، وتُنعِشُ بنفحةٍ ثالثاً،
وتَطردُ من الجَمعِ كلباً كَمنْ يُزيلُ عشباً ضارّاً،
وإلى الأمامِ تسحبُ رأسَ مَن كان ينظرُ إلى أسفل،
كما في غابةٍ متشابكةِ الأوراقِ والغصون،

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. هذه السّونيتة ألهمتْها مشاهدة ريلكه في حديقة اللّوكسمبورغ بباريس لاستعراض فرقة البهلوانات والمشعبذين التي كانت معروفة بفرقة رولان Rollin، باسم مؤسّسها الذي كان هو وأبناؤه أعضاءها الأساسيّين. ويمكن أن تكون هذه الفرقة هي نفسها التي ألهمت لوحة بيكاسو Picasso الشّهيرة «المشعبذون» *Les Bateleurs*، المعروفة أيضاً تحت عنوان آخر: «أسرة بهلوانات» *Famille de saltimbanques* (١٩٠٥) والتي ستشكّل لاحقاً مرجعاً تشكيليّاً أساسيّاً لريلكه في كتابة المرثيّة الخامسة من «مراثي دوينو». كما نجد معالجة لموضوع الحواة في «البهلوان الهرم *Le Vieux Saltimbanque*» لبودلير Baudelaire في مجموعته «سويداء باريس - قصائد نثر صغيرة *Le Spleen de Paris - Petits poèmes en prose*».

وبرَخاوةٍ تُوثقه إلى الحافّة؛
ثمّ تعاودُ النّهوضَ، تغيّرُ مكانَها وتنتقِل
ولا يسَعها سوى العودةِ بوثبةٍ واحدة

إلى غمزةِ العين تُطلْقها من وسَطِ البِساط[١]
الذي سرعان ما يأتي
رافعُ الأثقالِ الأمردُ لِينفُخَ عليهِ جثّتَه الضخّمة.

---

(١) يعزو ريلكه هنا إلى الصّدفة، التي جعل منها ضرباً من «رئيسة جوقة»، الغمزة التي يُطلقها رئيس فرقة البهلوانات عندما يريد من أحدهم أن يقوم بهذه الحركة أو تلك أثناء الاستعراض. وكما قيل أعلاه، فسيعود ريلكه في المرثيّة الخامسة من «مراثي دوينو» إلى وصف عمل الفريق هذا وإيماءات رئيسه، بل حتّى غمزته هذه (المترجم).

مُرقّص الأفاعي(1)

عندما في ساحةِ السّوقِ يَنفُخُ مرقّصُ الأفاعي
في مزمارهِ الذي يُثيرُ ويُنيمُ،
يَحدثُ أن ينجذبَ إليه
متسكّعٌ يُفلتُ على حينِ غرّة

من صخبِ الدّكاكينِ كلّها ويَدلفُ إلى حلقةِ المزمار
الذي يطلبُ ويطلبُ ويطلبُ وينال
منَ الحيوانِ أن ينتصبَ في سلّته
ثمّ يجعلُ بِسِحرِهِ الحيَوانَ يرتخي من جديد،

جاعلاً في تسارُعِ العَمى والدّوار
ما يُخيفُ وينتصبُ متناوباً معَ ما يَنشدُ الارتخاء ـ؛

---

(1) كتبها بباريس في خريف ١٩٠٧، أو في كابري في ربيع ١٩٠٨. لا شيء في سيرة ريلكه يسمح بتشخيص أصل الموضوع المطروق هنا. تذكّر بريجيت برادلي بقصيدة بودلير «الثعبان الرّاقص» «*Le Serpent qui danse*» وعلى هذا الأساس يكون «الفرح السيّئ» المشار إليه في المقطع الأخير تلميحاً إلى مجموعة بودلير الشعريّة «أزهار الشرّ» *Fleurs du mal*. هي إذَنْ «قصيدة ـ شيء» أنموذجيّة، تصوّر بدقّةٍ وضعيّة التنويم التي تنجم عن صوت النّاي وإيقاع الرّقص. وعبر اللعب الواضح على موضوع الانتصاب والارتخاء، تستعيد القصيدة أيضاً موضوع النّزاع بين الشهوانيّة والعقلانيّة، وهو موضوع متواتر لدى ريلكه.

ثمّ تكفي نظرةٌ: ويكونُ السّاحرُ الهنديّ
قد جعلَ أقاصيَ مجهولةً تتغلغلُ فيك،

تُحتَضَرُ أنتَ فيها. كأنّ سماءً مشتعلة
تنهارُ عليكَ. بصورةٍ مُباغتة
ينشرخُ وجهُكَ. تنطرحُ بَهارات
على ذاكرتكَ القطبيّة

التي لا تعودُ تنفعكَ في شيءٍ. لا رُقْيةَ لتحفظَك،
الشّمسُ فيكَ تَختمِرُ والحُمّى عليكَ تنهال؛
وفرَحٌ سيّئٌ يدفعُ إلى الانتصابِ كلَّ سُويقٍ فيك،
وفي الأفاعي يتَلمظُّ السمّ.

هرّ أسوَد[1]

الشّبحُ هوَ أيضاً مِثْلُ مكانٍ
تصطدمُ فيه نظرتُكَ برنينٍ ما؛
لكنْ هنا، على هذا الوبَرِ الأسوَد،
لا تملكُ أقوى نظراتِكَ إلاّ أن تذوب:

كَمجنونٍ يخبطُ برِجلهِ الأرض
في ذروةِ هياجهِ في الظّلمة
داخلَ حجرتهِ المُنَجَّدَةِ الجُدران[2]،
ثمّ يَستنفدُ فجأةً أسبابَ هذيانِه ويهدأ.

النّظراتُ كلُّها التي لم تُصِبِ الهرّ،
يبدو هوَ كأنّه يُخفيها في أعماقِه،
ليقشعرّ بمعونتها إذْ يُطبقُ جفنَيه

(١) كتبها بباريس قبل آب/ أغسطس ١٩٠٨. والأرجح أنّ ريلكه يقدّم هنا معارضة لقصيدة بودلير الشهيرة «الهرّ Le Chat». إلاّ أنّ قلب المنظورات الذي يمارسه في «قفلتها» يذكّر بقصيدته «تمثال نصفيّ قديم لأبولو» في مطلع هذا القسم من «قصائد جديدة».

(٢) الجدران «المُنَجَّدة» Gepolster، أي الجدران الملفوفة بقماش عازل يمنع الأصوات من أن تتسرّب من غرَف المرضى أو إليها. وهذا التفصيل «الطبّيّ» يزيد في قساوة المشهد ويبرّر هذه الحاشية (المترجم).

وينامُ وإيّاها منتفشَ الوبَرِ متوعِّداً.
ثمّ يلتفتُ فجأةً كأنّه قد استيقَظ،
وفي وجهكَ يمدُّ وجهَه،
فتُلاقي من جديد،
في العنبر الأصفرِ[1] لكُرَتَي عينَيه،
من حيثُ لم تتوقّعْ، نظرتَكَ أنتَ
مأسورةً هناكَ كَحشرةٍ ميّتةٍ منذُ سنوات.

---

(١) «العنبر الأصفر» اسم حجر كريم، وينبغي عدم الخلط بينه وبين «العنبر الرّماديّ» وهو اسم عطر العنبر المعروف. وعندما لا يُذكَر اللّون فالسّياق يساعد على معرفة ما إذا كان المقصود هو الحجر أو العطر.

عشيّة عيد الفصح[1]

(نابولي)

في هذه الأزقّةِ العميقةِ الحُزوز،
التي تتدافعُ في ظلامِها صوبَ الميناء
خلالَ المنازلِ المحشورة،
سَيسيلُ طيلةَ الغدِ ذَهبُ المَواكِب؛
بدلَ الأسمالِ ستَنتشرُ شراشفُ الأُسَرِ الموروثة،
ولسوفَ تُرفرفُ وسْطَ الرّيح
على الشّرُفات الصّاعدةِ في السّماء أعلى فأعلى،
كانعكاساتِ ماءٍ يجري.

لكنِ اليومَ في كلِّ ثانيةٍ يأتي
رجلٌ يَحملُ الرُّزَمَ ويطرقُ على الأبواب
وبلا انقطاعٍ تجلبُ النّاسُ مشترياتِها الجديدة،
ومعَ ذلكَ فالبَسْطاتُ تظلُّ عامرةً أبداً.
في أحدِ الأركانِ يَعْرِضُ ثورٌ في خُطّافِه

(١) كتبها بباريس قبل ١٥ تمّوز/ يوليو ١٩٠٨. كان ريلكه لدى عودته من كابري في إيطاليا قد أمضى ثلاثة أيّام في نابولي، من يوم الجمعة الحزينة إلى أحد الفصح (أي من ١٨ نيسان/ أبريل ١٩٠٨ إلى ٢٠ منه). ويمكن تقريب هذه القصيدة من قصائد ريلكه عن المدن البلجيكيّة الفلامنديّة في القسم الأوّل من هذه المجموعة.

أحشاءهُ الباردةَ والأعلامَ الصّغيرة
المغروزةَ في قوائمه، وكانتْ
ألفُ أضحيةٍ تنتظر دورَها هناك؛

تتزاحمُ على المصاطبِ أو حولَ الأوتاد،
تتشبّثُ ببعضِها البعض أو تتدحرَج
قربَ الأبوابِ المظلمةِ؛ وأمامَ البطّيخ المتثائب
تتكدّس أرغفةُ الخبز.
اللّحمُ المذبوحُ ملؤهُ رغبةٌ وحِراك؛
ويا لَهدوءِ صغارِ الدّيَكة
والكِباشِ المعلَّقة،
بيدَ أنّ الأقلَّ صخَباً هيَ الحِملان

التي يحملها الصّبيانُ على أكتافهم،
والتي تهزُّ رأسَها بوداعةٍ في كلِّ خطوة.
في حين تَلمعُ في واجهةٍ من الزّجاج
عُرِضَتْ فيها «عذراءُ إسبانيا»،
مَشابِكُ الأكاليلِ وفضّتُها
مفعَمةً بإرهاصاتِ النّورِ القادمِ؛ وفي الجهةِ الأخرى
يظهرُ عندَ النّافذةِ قردٌ يُمطِرُ على المارّةِ بغمزاتِ عينَيه
وفي وقفةٍ استعارَها من سواه
يقومُ بسرعةٍ بحركاتٍ غيرِ محتشمة.

الشُّرفة[1]

(نابولي)

في فضاءِ الشّرفةِ الضيّقِ، في الأعلى
همْ مجتمعون كما في باقة
من وجوهٍ شائخةٍ دائريّة
كأنّما رتّبَهم رسّام،
ساطعين في المساءِ، يبدون مثاليّين مؤثّرين
وكأنّهم هنا إلى الأبد.

الشّقيقتان تستندان
إحداهما إلى الثّانيةِ. وكما لو كانتا تبحثان
إحداهما عن الأخرى بلا أملٍ ومن بعيد
تتلامسانِ عزلةً بإزاء عزلة؛

(١) كتبها بباريس في ١٧ آب/ أغسطس ١٩٠٧. كان ريلكه قد أقام في نابولي في كانون الثاني/ يناير ونيسان/ أبريل ١٩٠٧. وخلافاً لما يراه بعض النقّاد الذين أحالوا هذه القصيدة على لوحة لأدوار مانيه Edouard Manet تحمل العنوان نفسه وترينا امرأتين يتوسّطهما رجل على شرفة، ينبغي أن نلاحظ أنّ الأجواء الموصوفة في قصيدة ريلكه تتلاءم تماماً والأجواءَ العائليّة لمدينة مثل نابولي، وكذلك أنّ الشّاعر لا يوظّف في قصيدته أيّاً من ملامح شخوص اللّوحة المذكورة أو تعابيرهم. نذكّر أخيراً بأنّ مجموعة «أزهار الشرّ» لبودلير تضمّ قصيدة تحمل العنوان نفسه.

والشّقيقُ بصمتهِ الاحتفاليّ،
منغلقٌ وممتلئٌ بمصيره،
بيدَ أنّ له نظرةً حانية
تجعلُه شبيهاً بأُمِّه بِخَفاء؛

في الوسَط يقفُ، ممطوطاً ومهترئاً
وبلا وشيجةِ قربى منذُ سنواتٍ عديدة،
قناعُ عجوزٍ لا تُسبَر أغواره
كأنّه قد استوقفتْه

في سقوطه يَدٌ؛ في حينِ تبدو اليدُ الأخرى
الأكثرُ ذبولاً وهي تواصلُ انزلاقَها
إلى أسفلَ، أمامَ فساتينِ النّسوة،

معلَّقةً إلى جانبِ وجهِ طفلٍ
غيرِ مكتملِ الرّسمِ ومن قبلُ أصابَه الشّحوب،
والقضبانُ تُقلِّمه من جديد
كأنّه ما يزالُ مُبهَماً، أو مُنعدِماً.

سفينة مهاجرين[1]

(نابولي)

تخيّلْ إنساناً يهربُ، لاهباً ومشتعلاً بركضِه،
والظّافرون يطاردونه
وفجأةً يلتفتُ الهارب
وطوالَ برهةٍ وجيزةٍ يُواجِه
مئاتٍ من البشرِ ـ: كذلكَ
كانَ اشتعالُ الفاكهةِ العظيم
بلا هوادةٍ يرتمي على البحر الأزرق:

في اللّحظةِ التي حَمَلَ فيها القاربُ البطيءُ
حمولتَه من البرتقال
إلى السّفينة التي لونُها رَماد،
والتي إليها، على إيقاع الأمواج،
كانت سفنٌ أخرى تأتي بالأسماكِ والخبز،ـ
في حين كانتْ هيَ تمتلئ بالفَحم،
متشاوِفةً وفاغرةً كأنّها الموت.

(١) كتبها بباريس في ١٨ آب/ أغسطس ١٩٠٧ . وسبق أن عالج ريلكه الموضوع نفسه في إحدى قصائد صباه بأسلوب المدرسة الطّبيعيّة المفرط البؤسويّة. هنا يتبع منهجه في «التّعبير الموضوعيّ» ويقدّم بناءً لفظيّاً موضوعه هو المقابلة العنيفة (والكلاسيكيّة نوعاً ما) بين اللّونين البرتقالي والأزرق، ثمّ انحلال المقابلة في الظّلام الشّامل في الأبيات الأربعة الأخيرة.

منْظر(١)

هذه القريةُ المأساويّة
التي تقفُ هكذا مفتوحةً ومبقورةً ومُدانة
كأنّما بُنِيَتْ على عجلٍ
من رُكامِ منحدراتٍ ومنازل
ومِزَقِ سمواتٍ بائدةٍ وجُسورٍ منهارة،
وكأنّما لفَحتْها الشّمسُ في طريقِها إلى الغروب
كما كانَ سَيلفحها القدَرُ نفسُه، هذه القريةُ ستنهار:

ما لم تنتشرْ في جُرحِها على الفور
هذه القطرةُ من زُرقةٍ مُندّاة،
التي تنبثقُ من قلبِ هذه السّاعة
ومن قبلُ تَجمعُ المساءَ واللّيل،
بحيثُ تَخْمدُ النّارُ المشتعلةُ في الأقاصي
بهدوءٍ كأنّها لقيتْ خلاصَها.

(١) بدأ كتابتها في كابري في نهاية آذار/ مارس ١٩٠٧ وأنهاها بباريس في ٢ آب/ أغسطس من العام نفسه. تقرّب بريجيت برادلي هذه القصيدة من قصيدة بالعنوان ذاته لبودلير، إلاّ إنّ ريلكه نفسه يؤكّد، في رسالة إلى زوجته كلارا في ١٧ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٧، على قرب نصّه من رسم لفان غوغ. وكما في القصيدة السّابقة، يعمل ريلكه هنا على إعادة ابتكار التدرّجات اللّونيّة كما يفعل الرّسامون.

هادئةٌ هي الأبوابُ وقناطرُ البيوت،
وغيومٌ شفيفةٌ تَتماوَج
على واجهاتِ المنازلِ الشّاحبة
الغاصّةِ بالظّلام من قبل؛
ولكنّ شعاعاً من القمرِ تسلّلَ على حين غرّة،
ساطعاً كأنّ كبيرَ الملائكة
في أحد الأركانِ يَشْهَرُ سيفه.

ريف روما[١]

من المدينةِ المزدحمةِ التي كانتْ ستُفضّل
أن تنامَ حالمةً بعيونِ مائها الحارّةِ العالية،
يقودُ دربُ المقبرةِ إلى الحمّى رأساً[٢]؛
ونوافذُ المزرعةِ الأخيرة

تلاحقُه بنظرةٍ ماكرة.
وتكونُ ما برحَتْ في أعقابه،
عندما يتقدّمُ باذراً الدّمارَ في كلٍّ وجهة،
إلى أن يصلَ إلى الخارجِ لاهثاً يُمطِرُ لعناتِه،

ويشرئبَّ بِفراغهِ صوبَ السّماء،
ناظراً حولَه على عجلٍ كي يتحقّق
مِن أنّه لم تَلمحْه أيّةُ نافذةٍ. وبَينا

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. هذه السّونيتة سجاليّة، فريلكه لا يتمسّك من مصادر بهاء روما القديمة إلاّ بقنوات المياه، التي ترمز إلى ديمومة الحياة. أمّا روما المسيحيّة فلا يلاحظ إلاّ فراغ سمواتها، وهي شاكلة أخرى من لدنه للقول إنّ روما ليست هي المدينة السرمديّة...

(٢) لم تكن مستنقعات البونتيني Paludi Pontine التي تقود إليها جادّة آبيا Via Appia، قد خضعت للتنقية بعد.

يُلوِّح لقنواتِ الماءِ النّائيةِ كي تتقدّم،
تهَبُه السّماءُ مقابلَ فراغهِ هوَ
فراغَها الذي سيَدومُ بعدَه.

أغنية البحر[1]

(كابري، بيكولا مارينا[2])

يا نَفَساً للبحرِ عريقاً،
يا ريَح البحر اللّيليّة
لا من أجلِ أحدٍ تأتين؛
ذلكَ الذي يَسهر
عليه أن يتدبّرَ كيفَ
يُواجهُكِ:
يا نَفَساً للبحرعريقاً،
يبدو أنّه ليسَ يتعالى
إلاّ من أجلِ الصّخرةِ الأصليّة،
فضاءً محضاً
من بعيدٍ يَنقضّ...

(١) كتبها في كابري قبل ٢٦ كانون الثاني/ يناير ١٩٠٧. وهي أوّل قصيدة كتبها من هذا القسم من «قصائد جديدة». ويقترب شكلها من ترتيب أناشيد الخورس في التراجيديات القديمة. كان ريلكه يرى أنّ كابري، وبخاصّة جانبها المدعوّ أناكابري Anacapri، يرتبط ارتباطاً عميقاً بأجواء الإغريق القديمة (أنظر قصيدتيه «أرتميس الكريتيّة» و«جزيرة نداهات البحر» في هذا القسم الأوّل من «قصائد جديدة»). لقد تمخّضت إقامة ريلكه في كابري هذه إبّان شتاء ١٩٠٦ ـ ١٩٠٧ عن قصائد عديدة منشورة في هذه المجموعة، وبقصائد أخرى منشورة ضمن أشعاره من وراء القبر. وفي رسائل عديدة كتبها من هناك، يحاول هو القبض على سِحر اللّيل والرّيح والبحر في هذه الجزيرة. ويمكن أن نرى في القصيدة الحاليّة خلاصة لرؤيته لها.

(٢) Piccola Marina شاطئ صغير في جزيرة كابري (ومعنى اسمه هو أيضاً «الشاطئ الصّغير»).

عجباً! كم تُحسُّ بكَ
شجرةُ تينٍ مفعمةٌ عصيراً
هناكَ في قلبِ أشعّةِ القمر.

جولة ليليّة على ظهور الخيل[1]

(سان ـ بطرسبورغ)

كنّا في تلكَ اللّيلةِ نمتطي خَيلاً ولا أشدَّ ألقاً
(الأفراسَ السّريعةَ الخببِ السّودَ الآتيةَ من مرْبضِ آل أورلوف[2])ـ،
فيما تنتصبُ وراءَ المشاعلِ العالية
الواجهاتُ الليليّةُ للمدينةِ السّابحةِ في الفجر،
صامتةً وأكثرَ انسجاماً معَ ساعةٍ كتلكَ ممّا معَ أيّةِ ساعةٍ سواها،
كنّا نمضي، لا بل كنّا نضيعُ، لا بل كنّا نَطير
منعطفينَ عند زاويةِ قُصورٍ مَهيبة،
خلالَ ريحٍ تهبُّ من أرصفةِ «النيفا»[3]،

محمولينَ في سهَرِ اللّيل

---

(١) كتبها بباريس في بين ٩ و١٧ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧. كان ريلكه قد أقامَ في مدينة سان ـ بطرسبورغ أثناء زيارتيه لروسيا في ١٨٩٩ و١٩٠٠. وقد دامت إقامته فيها عام ١٩٠٠ قرابةَ شهر، من ٢٨ تمّوز/ يوليو إلى ٢٢ آب/ أغسطس، فقيّض له أن يرتاد متاحفها ومكتباتها العامّة. وترينا رسالتان كتبهما من هناك إلى أمّه وإلى لو أندرياس ـ سالومي نوعاً من علاقة سلبيّة له مع المدينة، التي يرى فيها «المدينة الأكثر غربيّة» بين كلّ مدن روسيا، ويشير إلى طابعها «الدّوليّ والأقلّ روسيّة ممّا ينبغي» وإلى «الانطباعات شبْه العدوانيّة» التي تثيرها فيه.

(٢) Orloff: أسرة أرستقراطيّة لعبت دوراً هامّاً في التاريخ الرّوسيّ في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

(٣) تشكّل فروع نهر «النيفا» العديدة التي تجتاز المدينة ضرباً من بحيرة عادت لسان ـ بطرسبورغ بتسمية «بندقيّة الشّمال».

الذي لا يعرفُ سماءَ ولا أرضاً، ـ
فيما أنساغُ الحدائقِ المهجورة
تصعدُ وهيَ تغلي من منتزَهِ «اللّيتني ـ ساد»[١]،
بَينا تتلاشى تماثيلُه الحجريّة
في امّحاءِ خطوطها الواهية،
وراءنا نحنُ المبتعدين ـ:

آنئذٍ لم تعدِ المدينة
قائمةً. فجأةً اعترَفتْ
بأنّها لم توجَدْ يوماً، وما كانت لتُطالب
سوى بالرّاحةِ؛ كَمجنونٍ تنقشع عنه
فجأةً البَلبلةُ التي كانتْ بالأمسِ تعروه،
فلم يعدْ مُلزَماً بأنْ يجترّ
فكرةً ثابتةً قديمة
كانتْ تلازمُه كَحجارةٍ قويّة
هوَ ذا يُحسّ بها وهيَ تسقُط
من دِماغِه الفارغِ المترنّحِ وتتلاشى عن الأنظار.

---

(١) Lietni-Sad: يعني حرفياً: «حديقة الصّيف»، وهو اسم أشهر منتزَه في المدينة.

منتزَه البَبْغاوات[1]

(حديقة النبات بباريس)

تحتَ أشجارِ زيزفونٍ تركيٍّ مُزهرةٍ في أطرافِ الحشائش[2]،
تتنسّمُ الهواءَ بَبْغاواتٌ من عائلةِ الأرَةِ[3] واقفةٌ على مَجاثِمَ تُهدهدُها
سويداؤها بِرِفْقٍ، وتتذكّر بلدانَها الأصليّة
التي تظلُّ حتّى وهيَ بعيدةٌ عن أعيُنِها ثابتةً لا تتغيّر.

إنّها تتغنّجُ وتشعرُ بأنّها نفيسةٌ إلى أقصى حدّ،
هيَ الغريبةُ كاستعراضٍ على هذه الخُضرةِ الفاقعة؛
بمناقيرِها الثّمينةِ التي هيَ من يَشْبٍ وجواهر،
تعلكُ جهامةَ الطقسِ، تعلكُها وتلفي طَعمَها تَفِهاً جدّاً.

---

(١) كتبها بباريس في خريف ١٩٠٧ أو في كابري في ربيع ١٩٠٨. ولهذه السّونيتة هيأة غريبة، فلم يتّبع فيها ريلكه نظام تقفية مألوفاً واعتمد فيها أبياتاً هي أطول من المعتاد في هذا الشكل الشعريّ. كما استخدم مفردة عاميّة سائدة في شمال ألمانيا، هي «duff»، وتعني «كابي اللّون» أو «كامد». يرى أودو ك. ميْسون Eudo C. Mason في هذه القصيدة معارضة ساخرة لقصيدة ريلكه «الفهد» («قصائد جديدة»، ج١): بمقابل مصير الفهد المأساويّ، تقف هنا التفاجة المضحكة لببغاوات ألْبِسَتْ أردية صارخة الألوان. على هذا الأساس يكون بين شكل القصيدة المتحذلق ومحتواها تعارُض مقصود.

(٢) أشجار الزّيزفون هذه المجلوبة من تركيا تساهم في تعميق غرائبيّة المكان وغربة «سكّانه» من الطّير وسواه (المترجم).

(٣) «الأرَة» Ara صنف ببْغاوات معروف في أمريكا اللاّتينيّة، البرازيل بخاصّة، ومن هنا الكلام على غربتها في القصيدة (المترجم).

في الأسفلِ تنبشُ الحمائمُ الكابيةُ الألوانِ ما لم تتناولْه الببْغاوات
في حينِ تحني الطّيورُ السّاخرةُ رؤوسَها من عَلٍ
إلى المغْلَفين شبْه الفارغَين المقصوفَين قصفاً.

ثمّ تستأنفُ الببْغاواتُ تأرجُحَها، تُغمضُ أعينَها، ثمّ تعاودُ النّظر،
وتلعبُ لاهيةً بألسنتِها السُودِ التي تعشقُ الكذب،
مع سلاسِلها القامعةِ أطرافَها. إنّها تنتظر شُهوداً[١].

---

(١) يعمل ريكه هنا بتداعي الألفاظ ويمارس على الببغاوات شيئاً من التشخيص: فالمفردة «سلاسلها» ووجود الببغاوات على المجاثم أو في الأقفاص يسمح له بتصويرها ككائنات معتقلة في انتظار المحاكمة وإدلاء الشّهود بشهادتهم (المترجم).

المُنتَزهات(١)

ـ ١ ـ

بصورةٍ لا تُقاوَمُ تنبثقُ المنتَزهات،
من صُهارةِ انحلالِها البطيء؛
تحملُ سمواتٍ كاملةً، وبِما لديها
من فائضِ بقاءٍ وقوّة

تتجاوزُ وتمضي لتنتشر
على الحشائشِ الألِقة،
بالبذخِ السِّياديِّ نفسِه

(١) كتبَ القصائد الأربع الأولى من هذه السّلسلة بباريس في ٩ آب/ أغسطس ١٩٠٧، والثلاث الأخيرات بين ٩ و١٧ من الشهر نفسه. يستعرض ريلكه هنا المنتزَهات أو الحدائق العامّة التي استوقفته في مجرى حياته: منتزهات قصر فرساي Versailles قرب باريس وقصر شانتيّي Chantilly الواقع في منطقة «الواز L'Oise» غير بعيد عن باريس، وحديقة اللوكسمبورغ Le Luxembourg الشّهيرة بباريس، والمنتزهات الإسكندنافيّة في بورغبي ـ غارد Borgeby-Gard وفوروبورغ ـ يونسيريد Furuborg-Jonsered، والألمانيّة في فريديلهاوزن Friedelhausen وفاخهولدرهويه Wachholderhöhe يُضاف إليها ما أوحت له به لوحات فان غوغ Van Gogh، على ما ينوّه به ريلكه نفسه في رسالة إلى ماتيلده فولمولَر Mathilde Vollmeoller في ٣ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٧. وقد استعار الشّاعر في هذه السّلسلة عدداً من المفردات الفرنسيّة واستخدمَ مفردات ألمانية قديمة مراعاة للقوافي أو طلباً لشيء من التحذلق المقصود. والحقّ، فمنذ القرن الثاني عشر راحَ الشّعراء الألمان «يُطعّمون» أعمالهم، على سبيل التهكّم أحياناً، بمفردات تُشيع «أجواء فرنسيّة».

الذي يبدو أنه يحفظُها،

وتُضاعفُ المجموعَ الذي لا ينفَد
من مهابتها الملَكيّة،
خارجةً من ذاتِها وإلى ذاتِها عائدة،
ممتثلةً برَكةً وبهاءً وأرجواناً ونُوراً.

- ٢ -

بِرِفْقٍ تأسرُكَ ممرّاتُ الزّهر،
عن اليمينِ وعن الشّمال؛
وتتبعَ أنتَ مسارَ علامةٍ ما
تدعوكَ إلى المضيّ قُدُماً،

فجأةً تنفَذُ إلى التّناغم
الذي يَسود
بين نافورةٍ تَحرسُها الظّلال
وأربعِ مصاطبَ حجريّة

في زمنٍ طلْقٍ
يجري متوحّداً.
وصوبَ قواعدِ التّماثيلِ، الخَضِلة
التي ما عادتْ لِتحملَ شيئاً،

تَنفُثُ أنتَ أنفاسَك
عميقةً ويَفعَمُها انتظار؛
بيدَ أنّ سيلانَ الفضّة
في الحيّزِ المتناسقِ والمُظلمِ ذاك،

يُضيفُكَ إلى عائلته
ويروحُ يواصلُ الكلام.
وتحسّ بنفسكَ وسْطَ أحجارٍ تُصغي
وثابتاً بلا حراكٍ تبقى.

- ٣ -

في البِرَكِ والأحواضِ المُسيَّجةِ تلك،
ما يزالُ يُخفى محلُّ استجوابِ الملكِ. ينتظرون
مُتَخفّينَ، وفي كلِّ لحظة
يقدرُ «المونسينيورُ» أن يمرّ[١]،

يريدون
تهدئةَ مزاجِ الملكِ أو كآبتِه
وأن يُسقِطوا مِن على حافّاتِ المرمر

---

(١) «مونسينيور Monseigneur («سيّدي») هو لقب وليّ العهد في فرنسا اعتباراً من عهد لويس الرّابع عشر.

البُسُطَ القديمةَ اللّمعان

كأنّما حولَ إحدى السّاحات:
خلالَ الخُضرةِ تنتصبُ ألوانُ الفضّةِ والرّمادِ والورد
وأبيضُ تشوبُه زُرقةٌ شبْهُ عكِرة،
وملكٌ وسيّدة
وفي المجموعِ المتموّجِ ثمّةَ ركامٌ من الزّهر.

ـ ٤ ـ

والطّبيعةُ، في مَهابتها، وكأنّما لا يَجرحُها
سوى انعدامِ اليقينِ وغيابِ الحَسْم،
قَبِلَتْ بقوانينِ أولئكَ الملوك،
سعيدةً إذْ تُراكِمُ على ذلك البِساطِ الأخضر(١)

أحلامَ أشجارِها وتماديَها،
أشجارِها الممتلئةِ عنفواناً،
ولأنّها ترسمُ المساءَ في ممّراتِ الزّهر
بمقتضى وصفِ العشيقات

(١) «البساط الأخضر» هو اسم أسلوب فرنسيّ في البستنة يتمثّل في جعل شريط مزروع بالحشيش يواكب قنوات المياه ويتمّمها، كما في قصرَي فرساي Versailles ورامبوييه Rambouillet، أو يتقاطع معها، كما في منزهات سو Sceaux بباريس.

بمعونةِ الرّيشةِ الرّقيقةِ التي تبدو
إذْ هيَ مغموسةٌ في الأنوار
كَبَرنيقِ ابتسامةٍ سافرة:

مثمَّنةٍ لدى الطّبيعة،
لا أكبر ابتساماتِها بل إحداها،
أهدتْها هيَ لتراها تكبُر
وتَيْنعُ بينَ أورادِ جزيرةِ العشقِ هذه.

ـ ٥ ـ

يا آلهةَ ممرّاتِ الزّهرِ والشّرُفات،
يا آلهةً لم نؤمنْ بها حقّاً،
تشيخُ في صفوفها المستقيمة،
يا آلهةَ صيدٍ ابتسمْنا لها وليسَ أكثر
عندما كانَ طِرادُ الملوك ذاك

يخترقُ الفجرَ كمثْلِ ريح،
ويندفعُ عاجِلاً ومستعجِلاً الكلّ ـ؛
يا آلهةً كنّا نبتسمُ لها ولكنْ

لا نتضرّعُ إليها البتّةَ. يا أسماء
مستعارةً بالغةَ الأناقة

تحتَها نختبئ ونُزهرُ ونشتعِل، -
يا آلهةً منحنيةً قليلاً ندعوها
مبتسمينَ، وما برحتْ تُعطي أحياناً

ما كانتْ تجودُ به بالأمس
عندما مِن برودتها يُجرِّدُها
إبراقُ الحدائقِ المسحورة؛
وعندما تقشعرُّ أجسامُها ما إنْ تتقدّمُ الظّلال،
فتنطقُ بوعودٍ جمّة
غيرِ واضحةٍ ولا محدودة.

- ٦ -

أتُراكَ تُحِسّ
كم أنّ أيَّ دربٍ لا يتوقّفُ ولا ينْضب؛
سلالمُ من الحجرِ تسقطُ بهدوء
يجتذبُها بِرشاقة
من سطيحةٍ إلى أُخرى،
إنحدارٌ غير مرئيّ،
دروبٌ تفرضُ عليها كُتَلُ الأشجار
أن تُبطئَ في السّير وتُوصلَها
إلى البِرَكِ الفسيحةِ تلك،
التي فيها يُهديها المنتزهُ الثريُّ هذا
(كما إلى أحدِ الأنداد)

يُهديها إلى الفضاء الثريّ: ذلكَ **الفريد**
الذي يَرفِدُ مُنتجعاتِه
بانعكاساتِ وبأنوار،
ومنها يجلبُ في كلِّ وجهة،
أقاصيَه الكُثرَ عندما يَصل
إلى تخومِ البِرَكِ ويندفع
في اتّجاهِ سماءٍ يغشاها المساء،
من أجل أعيادٍ يُحييها في صحبةِ الغيوم.

ـ ٧ ـ

لكنَّ هناك نوافيرَ ترقدُ فيها انعكاساتُ الحوريّات
اللاّئي ما عُذْنَ يغتسلنَ فيها،
ظلالاً منْقبضةً شبْه غرقى؛
وممرّاتُ الزّهرِ تبدو تقْطعُها
في البعيدِ درابَزونات.

أوراقُ الشّجرِ الميّتةُ إذْ تَسقط
تبدو نازلةً سُلّماً من الحجَر،
كلُّ صرخةِ طائرٍ تبدو مشؤومة،
وشذْوُ العندليبِ نفسُه يبدو مسموماً.

حتّى الرّبيعُ ما عادَ هنا سخيّاً،

والأحراجُ هذه ما عادتْ تؤمنُ به؛
وعلى مضضٍ تضوعُ رائحةٌ ملتبِسة
من أزهارِ ياسمينٍ تتحلّلُ وبعدَ موتِها تبقى،

هرِمةً ولاصقةً بها العُفونة.
ويرافقكَ سربٌ من الذّباب،
كأنَّ كلَّ ما هوَ وراءَك
يتلاشى بسرعةٍ ويَصيرُ عَدَماً.

صورة شخصّية[1]

حتّى لا يُفصِحَ وجهُها الزّاهدُ بكلِّ حظوة
عن أيٍّ من عذاباتِها الكبار،
فهيَ تحملُ ببطءٍ، خلالَ جميعِ المآسي،
الباقةَ الجميلةَ الذّابلةَ لمَلامِحها،
المعقودةَ بقوّةٍ والتي تبدو الآنَ متناثرة؛
أحياناً تسقطُ منها مثْلَ توَيج،
إبتسامةٌ ضائعةٌ ومتعَبة.

تُبعِدُها هيَ، مرهَقةً وغيرَ مكترثة،
بيديها الجميلتين العمياوين
اللّتين تعرفان ألاّ تعثرا عليها، -

(١) كتبها بباريس في ١ آب/أغسطس ١٩٠٧ ووضع صيغتها النهائيّة هذه في الثاني منه. والقصيدة تحيّة إجلال إلى ممثّلة المسرح التراجيديّ الإيطاليّة إيليونورا دوزه Eleonora Duse (١٨٥٨ ـ ١٩٢٤)، التي كان ريلكه يمحضها منذ ١٩٠١ إعجاباً كبيراً، ووضعها في كتابه «يوميّات مالته...» إلى جانب العاشقات الكبيرات من مثيلات ماريانا ألكوفورادو Marianna Alcoforado التي كانت تُنسَب لها رسائل العشق المعروفة بـ «رسائل الرّاهبة البرتغالية» (أكّد المحلّلون لاحقاً أنّها منحولة) والشاعرة اليونانيّة القديمة صافو Sappho. وقد التقى ريلكه بالممثّلة في البندقيّة في ١ تمّوز/يوليو ١٩١٢ وكان يحلم بأن يراها تمثّل مسرحيّته الشعريّة «الأميرة البيضاء»، ولكنّ الفكرة لم ترَ سبيلها إلى التنفيذ. وتشير عبارة «خلال جميع المآسي» في البيت الثّالث إلى المآسي، أي الأعمال التراجيديّة التي كانت هذه الفنّانة تضطلع بالدّور النّسويّ الرئيس فيها على خشبة المسرح.

وهيَ تقرأُ على الخشبةِ أشياءَ مخترَعة،
يتأرجحُ فيها مصيرٌ، أيُّ مصيرٍ كانَ، مقرَّرٌ سلَفاً،
تهبَها هيَ عصارةَ كيانِها
لتنبثقَ خارجةً عن المألوف
كَصرخةٍ يطلِقُها حجَر -

ثمّ، رافعةً ذقنَها عالياً،
تدَعُ كلَّ تلكَ الكلماتِ تَسقط،
ولا تحتفظُ بأيٍّ منها، إذْ لا واحدة
كانتْ تعبّرُ حقّاً عن الواقعِ المرير
الذي هو مُلْكها الوحيد،
والذي، مثْلَ جرّةٍ بلا دعائم،
عليها أن تحفظَه أعلى من مَجدها،
وأبعدَ من مسيرةِ الأُمسيات.

صباح في البندقيّة(١)

مهداة إلى ريشارد بير ـ هوفمان

Richard Beer-Hofmann zugeeignet

النّوافذُ المُعتَنى بها غايةَ الاعتناءِ تَرى دوماً
ما يستثيرُ جُهدَنا أحياناً:
المدينةَ التي، دونَ أن تكونَ قائمةً حقّاً،
تتشكّل بلا انقطاع،

كلّما التقى بارقٌ من السّماءِ بشيءٍ من الماء.

---

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. والقصائد الأربع المخصّصة لمدينة البندقيّة والتي تبدأ بهذه القصيدة تمخّضت عنها إقامة الشاعر في المدينة للمرّة الثالثة من ١٩ إلى ٣٠ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٠٧. إنّ شكل القصيدة، المستوحى من بودلير، هو شكل السّونيتة «المقلوبة» (أربعة أبيات فثلاثة فثلاثة فأربعة، مع جمع المقطعين الثاني والثالث في ستّة أبيات، بدلاً من أربعة أبيات فأربعة فثلاثة فثلاثة). أمّا ريشارد بير ـ هوفمان Richard Beer-Hofmann (١٨٦٦ ـ ١٩٤٥) المهداة له القصيدة فشاعر من فيينا كان مشهوراً في حينه. وفي رسالة كتبها ريلكه إلى زوجته كلارا في ١١ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٧، يفسّر هو على طريقته الخاصّة اسم المدينة كما يُلفَظ في ثلاث لغات: فاسمها بالفرنسية: «فُنيز» Venise يوحي له بالوضع الرّاهن المتدهور للمدينة؛ واسمها بالإيطالية: «فينيتسيا» Venezia، يحيل إلى الدّولة القويّة التي قامت فيها إبّان العصر الوسيط وإلى نشاطها وألقها يومذاك؛ واسمها بألمانية النمساويّين: «فينيديغ» Venedig يذكّر ريلكه بالفترة البائسة والوجيزة التي احتلّها فيها النمساويّون، وهو يقول عنه: «إنّه اسم إداريّ (...)، اسم مشؤوم تشيع منه رائحة الحبْر».

كلُّ صباحٍ ملزَمٌ بأنْ يعرضَ عليها بادئ ذي بدء
حُليَّ عينِ الشّمسِ[١] التي كانت تتقلّدها في اللّيلةِ الفائتة،
وتشكيلاتِ الصّوَرِ المنعكسةِ في القنال[٢]،
وبأنْ يذكّرها بعهودِها الخوالي:
آنذاكَ فحسبُ ترتضي نفسَها وتتذكّر

كَتلكَ الحوريّةِ التي تلقّتِ الإلهَ زفْس[٣].
في أذُنيها يرنُّ قرطاها؛
ولكنّها تُعلي كنيسةَ القدّيسِ جورجو ماجوري[٤]
وبكثيرٍ من الغنَجِ تبتسمُ لهذا الشّيء الفاتن.

---

(١) عين الشمّس (وتُدعى أيضاً: عين الهرّ) Opalc: حجر كريم معروف بكثرة ألوانه (المترجم).

(٢) ما يُسمّى بالقنال الكبرى.

(٣) المدينة مصوَّرة كامرأة، ومن هنا تشبيهها أدناه بحوريّة. والحوريّة التي تلقّت كبير الآلهة زفس في الميثولوجيا الإغريقيّة هيَ دانايي Danaé. (ملاحظة من المترجم: كان أبوها قد حبسها في برج من البرونز ولكنّ زفس نزل إليها فيه على هيأة مطر من قطَعِ الذّهب، ومن هنا صورة «القرطين» عند ريلكه).

(٤) كنيسة معروفة في المدينة باسم القدّيس المذكور.

نهاية الخريف في البندقيّة[1]

لم تعدِ المدينةُ عائمةً في الماءِ طُعْماً
يجتذبُ كلَّ نهارٍ يولَد.
لزجاجِ واجهاتِ قصورِها اليومَ نبرةٌ جارحة
عندما إليها تصوّبُ ناظرَيكَ. ومن الحدائق

يتدلّى الصّيفُ مثْلَ كومةٍ من العرائس،
مقلوبةِ الرّؤوسِ إلى أسفلَ، متعبةٍ، مُغتالة.
لكنْ من جوفِ الهياكلِ الخشبيّة
تصْعدُ إرادةٌ: كأنَّ أميرَ البحر[2]

---

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. لم يكن ريلكه يحبّ الوجه الصّيفيّ السياحيّ من البندقيّة، وعلى غرار مالته، بطل روايته الوحيدة، يعتبر هذا الوجه ضرباً من «خديعة». في السّونيتة الحاليّة نرى إلى «فينيتسيا» الألقة (أنظر الحاشية الأولى للقصيدة السّابقة) وهي تعاود الظهور.

(٢) إشارة إلى كارلو تسينو Carlo Zeno، أميرال (أمير بحر) عاش في القرن الرابع عشر وكان ريلكه يفكّر بأن يخصّه بدراسة. (ملاحظة من المترجم: إعجاب ريلكه بهذا «الأميرال»، الذي جمع هو عنه وثائق غفيرة العدد ليضع فيه دراسة تاريخيّة لم يُكملها، نابع من إعجابه بمدينة البندقيّة القروسطيّة التي قام فيها نظام جمهوريّ وازدهرت فيها الفنون والتجارة. أمضى كارلو تسينو (١٣٣٤ ـ ١٤١٨) سبع سنين في قيادة رحلات بحريّة إلى الشّرق، ثمّ قاد الدّفاع عن جمهوريّة البندقيّة أمام هجمات المجريّين وكذلك أمام محاولات سكّان جنوة الإيطاليّة السّيطرة عليها. لُفّقت ضدّه اتّهامات باطلة بالارتشاء فسُجن عامين قام بعدهما بالحجّ إلى القدس ثمّ عاد إلى البندقيّة وأمضى سنيّه الأخيرة متفرّغاً للأدب.)

مطالَبٌ بأن يضاعفَ في اللّيل
عددَ بوارجهِ الحربيّة في التّرسانةِ السّاهرة
لكي يُجيِّرَ هواءَ الفجرِ القَادم

أسطولٌ يندفعُ بقوّةِ المجاذيفِ بعيداً بعيداً
ويتقدّمُ في نهارِ راياتِه،
ويُصارعُ الرّيحَ فجأةً، مُشعْشِعاً ولا يُصَدّ.

كنيسة القدّيس مرقس[1]

(البندقيّة)

هذه الفُسحةُ المُجوَّفة كَمغارة،
والتي تتقوّس وتميلُ في طلاوتِها الذهبيّة،
داخلَ أركانِها المُدَوَّرةِ، المصقولةِ، المُلوَّنةِ بِروعة،
تنطوي على الحصّةِ الغامضةِ من هذه الدّولة،

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. وكان ريلكه قد كتب في ٢٤ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٠٧ إلى زيدوني ناديرني Sidonie Nàdherny رسالة يتحدّث فيها عن كنيسة القدّيس مرقس، الكائنة في السّاحة الشّهيرة الحاملة اسم القدّيس نفسه في مدينة البندقية، ويدعوها، أي الكنيسة، «مغارة القدّيس مرقس الذهبيّة الكبيرة». هذه صورة يمكن اعتبارها منبع هذه القصيدة، كما أنّها هي التي تفسّر البيت الأوّل من القصيدة، الذي يستحضر «فسحة مجوّفة كمَغارة». وتلفت بريجيت برادلي في كتابها عن ريلكه انتباهنا إلى أنّ رؤية ريلكه لا تقلّد الواقع بحذافيره. فهو يذكر في نهاية القصيدة «عربة بأربعة أفراس» Viergespann، ممّا يدفع إلى التفكير بعربة قديمة من النّوع الذي كان يُستخدَم في المباريات الرياضيّة ومواكب الأباطرة. والحال، فما هو موجود في فضاء كنيسة القديس مرقس، أعلى بوّابتها الرئيسيّة تماماً، ليس على وجه الدقّة عربة بأربعة أفراس، بل أربعة أفراس برونزيّة بلا عربة. هذه الأفراس آتية في الحقيقة من قوس نصر الإمبراطور تريانوس Traianus، وكان الإمبراطور قسطنطين قد نقلها من روما إلى القسطنطينيّة، ثمّ نُقلت إلى البندقيّة في ١٢٠٤، ثمّ استقرّت بباريس من ١٧٩٧ إلى ١٨١٥، قبل أن تعود إلى البندقيّة من جديد. من ناحية أخرى، كان ريلكه قد مهّد لإقامته في البندقيّة بدراسة معمّقة لتاريخ المدينة، وواضح أنّه يمنح لهده القصيدة بُعداً تاريخيّاً. وعبارة «الحصّة الغامضة من هذه الدّولة» في نهاية المقطع الأوّل تشير إلى الحاجة القاهرة إلى تبرير دينيّ وتاريخيّ، التي كانت تشعر بها سلطة كانت تجد تجسيدها في الأفراس الأربعة المذكورة. ووجود هذه الأفراس بباريس إبّان العهد النابليونيّ إنّما يعزّز دلالتها الرمزيّة هذه. أمّا التبرير الدينيّ فتستمدّه من البذخ الذي به كانت تحيط بناء الكنيسة.

حصّةٍ اكتُنِزَتْ في السّرِّ حتّى تُعوّض
عن النّورِ المحتشدِ إلى هذه الدّرجة
في كلِّ الأشياءِ حتّى لَتكادُ الأشياءُ أن تلاشى بباعثٍ منه،
آنئذٍ يتساءلُ المرءُ: أوَ لم تتلاشَ تلكَ الأشياءُ حقّاً؟

تدفعُ القناطرَ الحجريّة
التي، كَدهاليزِ منجَمٍ، تقود
إلى ألقِ القبّةِ، وآنذاك

تستعيدُ رؤيةَ ذلكَ المشهدِ بكاملِ الوضوح:
وبشيءٍ من الكآبةِ تقارنُ بينَ بطنه الممتلئ تعَباً
ومُواظَبةِ العربةِ ذاتِ الأفراسِ الأربعةِ تلك.

دوتشه[1]

أبصرَ السّفراءُ كيف كانوا يُضيِّقونَ[2] عليه
وعلى كلِّ ما كانَ يفعل،
ففيما يدفعونَ به إلى المَجْد،
كانوا يحيطون ألقَ دويلتِه

بجواسيسَ وعوائقَ ما فتئتْ تكثر،
خائفينَ من أن تسحقَهم يوماً
القوّةُ التي كانوا ينفحونَها فيه ببالغِ الحذر
(هكذا تُروَّضُ الأُسود). أمّا هوَ

(١) كتبها بباريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٨. وكما أوردنا في الحاشية السّابقة، كان ريلكه قد مهّد لإقامته في البندقيّة في خريف ١٩٠٧ بقراءات معمّقة في تاريخ المدينة أجراها في «المكتبة الوطنية» بباريس. وهو يذكر في القصيدة تحديد «مجلس العشرة» (يدعوهم في البيت الحادي عشر بـ«السّادة») لسلطة «الدّوتشه» (كتبها ريلكه بهيأتها القديمة: Doge، من اللاتينيّة: Dux، وتعني «القائد»، وعلى وجه الدّقة رئيس مجلس الحكم في البندقيّة القديمة، ثمّ صارت في العصر الحديث تُكتب على هيأة: Duce)، لكن لا شيء يسمح لنا بتشخيص «الدوتشه» المقصود. وينبغي التنويه بأنّ ريلكه لا يعير اهتماماً للإرادة السياسيّة في الهيمنة على السّلطة (أنظر قصيدة «القياصرة» في «كتاب الصّوَر»)، بل إنّ تحكّم القائد بدواخله هو الذي يساعده في نظره على تطويع المؤامرات وحركات العصيان، وهذا هو ما تعبّر عنه هذه القصيدة. (ملاحظة من المترجم: لعلّ بالإمكان قراءة القصيدة باعتبارها مَثَلاً شعريّاً في التحكّم بالذات، وما المرور بحكاية الدوتشه هذا إلاّ «تعلّة» بالمعنى الفنيّ للمفردة.)

(٢) الفاعل المستتر لهذا الفعل، والذي هو بصيغة جمع العاقل المذكّر، ليس هو «السّفراء» بطبيعة الحال بل «السّادة» المذكورون في البيت الحادي عشر (المترجم).

فبفضلِ مَداركِه شبْهِ المختلّة،
كانَ لا يرى ما يحوكون، ولا يتوقّف
عن النموّ. ما كانَ السّادةُ يتوهّمون

أنّهم يقمعونَه فيه طوَّعه هوَ تماماً
في صميمِ نفسهِ. كانَ قد انتصرَ عليه
في فكرهِ الذي كانَ يشيخ؛ وكان وجهُه يُفصِحُ عن ذلكَ أيَّما إفصاح!

آلة العُود[1]

أنا عودٌ. أتريدُ أن تصفَ جسمي،
وخطوطَه الحَسنةَ التكوين؟
تحدّثْ عنه كأنّكَ تتحدّث
عن ثمرةٍ تين ناضجةٍ مدوَّرة.

بالِغْ في تصويرِ الظّلمةِ التي تراها فيّ.
إنّه ظلامُ توليا[2]. لم يكن عضوُها الأنثويّ
ليملكَ مثلَ هذه الظّلمة،
وشَعرُها الألِقُ كانَ كَصالةٍ مضاءة.

---

(١) كتبها بباريس في خريف ١٩٠٧ أو في كابري في ربيع ١٩٠٨. وهي تنتمي إلى قصائده المكتوبة عن البندقيّة أيضاً. والقصيدة كلّها تهيمن عليها سلسلة من المجازات الجنسيّة، وكذلك مسألة ما يدعوه ريلكه «الفضاء الجوّانيّ للعالَم Weltinnenraum»، الذي سيشكّل موضوعه الأساس حتّى ولادة مجموعته الشعرية «سونيتات إلى أورفيوس».

(٢) توليا الأراغونيّة Tullia d'Aragona مومس إيطاليّة كانت مشهورة في القرن السّادس عشر (أنظر قصيدة «المومس» في القسم الأوّل من هذه المجموعة). وترى برادلي علاقة بين هذه القصيدة وعبارة للمومس فيتوريا Vittoria في مسرحيّة هوفمانستال «المُغامِر والمغنيّة *Der Abenteurer und die Sängerin*»: «هنا يكمن رصيدي كلّه، فأنا جوفاء كآلة عود».

أحياناً كان مُحيّاها يستعير منّي
بضعةَ أصواتٍ ويغنيّ. وأنا رحتُ أتوتّر
بإزاءِ هشاشتِها،
وفي نهايةِ المطافِ كانتْ روحي فيها.

المُغامِر[1]

- ١ -

عندما انبثقَ، هو المفاجئُ المعنيُّ **بظُهورِه**،
بينهم، هم الذين **يكونونَ** وليسَ أكثر،
فإنّ ما يُشبه مجداً تحفُّه المَخاطر،
راحَ يكتنفُ الفضاءَ حولَه،

ذلك الفضاءُ كان هوَ يَعبره مبتسماً
ليلتقطَ من على الأرضِ مهفّةَ دوقة:
تلكَ المهفّةَ العَرِقة التي كان يودّ
أن يراها هيَ بالذّاتِ تسقطُ. وإذا لَمْ

(١) كتب الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة الأولى بباريس نحو الخامس من أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧، وكتب أبياتها الأخرى في مطلع صيف ١٩٠٨؛ وكتب القصيدة الثانية بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧. ويمكن إدراج هذا النصّ ضمن القصائد المكتوبة عن البندقيّة، وذلك بدلالة شخصيّة كازانوفا Casanova الذي لا يسمّيه الشاعر مباشرةً ولكن يمكن أن يكون مصيره قد ألهمَ القصيدة الثانية. ويظلّ كازانوفا من الوجوه التي تماهى معها ريلكه بصورة واعية أو غير واعية، وكانت صديقة ريلكه وراعية عمله الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس Marie von Thurn und Taxis تشبّه «العلاّمة الملائكيّ» (بالإيطاليّة: Dottore Serafico) الذي هو ريلكه كما كانت هيَ تدعوه بتهكّم وذي، نقول تشبّهه بدون جوان (أنظر في الصفحات التالية القصيدتين المكرّستين لدون جوان.)

يتبعُهُ أحدٌ إلى زجاج النّوافذ
(التي منها كانت الحدائقُ تنغمسُ في الأحلام
ما إن يشير هوَ إليها بيده)،
فهوَ كان يذهبُ بلا اكتراثٍ إلى طاولةِ القمار
ويَربحُ. وما كان ليكفَّ

عن تخزينِ كلِّ النّظَرات
المُلقاة عليه بحبٍّ أو ارتياب؛
بما فيها النظَرات الآتية من المَرايا.
قرّرَ ألاّ ينامَ، مثلما فعلَ

في اللّيلةِ الطّويلةِ السّابقةِ، وأجبرَ أحدَهم
على أن يَخفِضَ عينَيه، أجبرَه بنظرته المفعَمةِ قسوة
كأنّه رُزِقَ من الورد
أولاداً يُرَّبَون في مكانٍ ما.

- ٢ -

طيلةَ نهاراتٍ (وما هيَ بِنهارات)
كان الماءُ يُنازعه فيها على زنزانته
كأنّها لم تكن زنزانته هو نفسه،
وبارتفاعه يدفعه حتّى أحجارِ السّقف
التي كانت قد تعوّدتْ عليه،

فجأةً عادَ إلى خاطره أحدُ الأسماء
التي كان بالأمس يحملُها.
فتذكّرَ: كانت حيَواتٌ تهرعُ إليه
ما إن يغويها، آتيةً كأنّما في طيران،

حيَواتُ أمْواتٍ ما تزال ساخنةً كلّها،
يواصلُ هوَ عيشَها بأنْ يغوصَ فيها
مهدَّداً ونافذَ الصّبرِ أكثرَ من ذي قبل؛
أو حيَواتٌ لم تُعَشْ باكتمال
وكان هوَ يعرف أن يُنعِشها،
فيكون لها من جديدٍ معنى.

كان يحدثُ كثيراً ألاّ يكونَ أيُّ عضوٍ من أعضائه
واثقاً من نفسِه وكان يرتجفُ ويقولُ: إنّي...
لكنْ في اللحظةِ التاليةِ يكون شبيهاً
بِخَليلِ ملكة.

دائماً كان يقدرُ أن ينتحلَ كينونةً ما:
مصائرُ الصّغار غيرُ المكتملة،
المبتورةُ أو المرفوضة،
كما لو لم يكن لأحدٍ الشّجاعةُ الكافيةُ ليُكمِلَها،
كان هوَ يستقبلها مُستولِياً عليها،
فهوَ كان يكفيه أن يجتازَ مرّةً واحدة

قبورَ هذه الحيَوات المهجورة،
لتكونَ عطورُ احتمالاتِها الكثيرة
فوّاحةً هناكَ في الهواء.

بَيزَرة(١)

أن تكون امبراطوراً هو أن تتجاوزَ في السّر
أشياءَ كثيرةً دونَ أن يفلّ عزمُك:
عندما كان المستشارُ يدخلُ إلى البُرجِ في اللّيل
كان يلقاه وهوَ يُملي على أمينِ سرِّه المُستمِع إليه بخُشوع
رسالتَه الإمبراطوريّةَ الشّجاعة

في فنّ البيزرةِ النّبيل؛
أفَما كانَ في صالةٍ معزولة،
طوالَ ليالٍ عديدة،
قد حملَ مِراراً الطّائرَ الفزِع

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. والإمبراطور المُشار إليه هنا هو فريدريش الثّاني فون هونشتاوفن Friedrich II von Hohenstaufen (١١٩٤ ـ ١٢٥٠)، وكان قد وضع دراسة في البيزرة (صيد الصّقور وتربيتها). وهنا أنموذج لما يُدعى شعريّة «التعلّة»: فاهتمام هذا الإمبراطور بالصّقور يتعارض ومهامّه الإمبراطوريّة. وعليه فمن الجائز أن نرى في الصّقر معادلاً للقصيدة، التي تولد هي أيضاً من العدول عن مسالك العيش المألوفة، هذا العدول الذي عبّر عنه ريلكه في رسالته إلى زوجته كلارا في ٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٢ وفي نصوص أُخرى. كما كان شعر «المينيانغ» (الشّعر العاطفيّ الغنائيّ الألمانيّ) المعاصر للإمبراطور المذكور يستخدم صورة هذا الطائر الكاسر لنعت الشّعر الغنائيّ.

الغريبَ، المبتدئَ بَعدُ، والبالغَ النّفور؟
هل تردّدَ يوماً في إلغاءِ كلِّ المشاريع
التي كانتْ تعتملُ في داخله،
أو اللّحنِ الحميمِ المُفعَم
بذكرياتٍ ملؤها الحنان،
مضحّياً بها للصّقرِ الفتيِّ الخائف،

الذي كانَ هوَ يجهدُ في أن يَفهم
مخاوفَه واندفاعاتِ دمِه؟ ولذلك
شعرَ أنّه هوَ نفسُه يرتفع في الأجواء
عندما حلّقَ الطّائرُ المحبوبُ من لدُنِ الأسيادِ في مملكتِه،
والذي أطلقَه هوَ من يدِه،
عالياً في ذلك الصّباحِ الرّبيعيّ المتقاسَم،
وكَملاكٍ انقضَّ على مالكٍ حزين.

مصارعة ثيران[1]

في ذكرى مونتيث، ١٨٣٠.

In memoriam Montez, 1830.

منذُ طلعَ من زريبةِ الثّيران
شبْهَ صغيرٍ بَعدُ، مُفعَمَ السّمعِ والبَصَرِ بالحذر،
قابلاً بالمَناخسِ وبنزواتِ المُصارعِ الوخّاز[2]
كما لو لم تكنْ أكثرَ من لعبة،

كبُرَ جسمُه العَرِم،
- أنظرْ كم باتَ قادراً على تكوين هذه الكتلة

---

(١) كتبها بباريس في ٣ آب/ أغسطس ١٩٠٧. وفي رسالة إلى زوجته كلارا في ٦ أيلول/ سبتمبر أرسل لها فيها صفحات من «قصائد جديدة» ضمْنها هذه القصيدة، يقدّم ريلكه معلومات عديدة عن مصارعة الثيران وعن المهداة إليه قصيدته هذه: مصارع الثيران الشهير فرانثيسكو مونتيث Francisco Montez (١٨٠٥ - ١٨٥١)، الملقّب بـ«نابليون مصارعي الثيران»، والذي ألهم دراسة لمصارعة الثيران وكذلك أوّل وثيقة قانونيّة تحدّد قواعد هذه الرّياضة. وجدير بالتنويه أنّ ريلكه لم يحضر أيّة مصارعة ثيران، ولكنّه كان قد رأى لوحة غويا Goya الشهيرة عنها، المعروضة في المتحف الوطنيّ ببرلين وكذلك لوحة ثولواغا Zuloaga «أسْرة مصارع الثيران».

(٢) الوخّاز هو مساعد لمصارع الثيران الرئيس («الماتادور» أو «القاتل»)، يخِز الثّور بالرّمح من على ظهر جواده، وذلك في الثلث الأوّل من جولة المصارعة. أمّا المَناخس فأعلام صغيرة تنتهي بمناخس فعليّة يشكّها مساعدو المصارع الرئيس في جسد الثور، في الثلث الثاني من الجولة، لإنهاكه حتّى يُجهز هو عليه بسيفه في ثلثها الأخير. ويمكن أن يتعاقب في مساعدة «الماتادور» وخّازان اثنان وثلاثة حاملي مَناخس (المترجم).

من حقدٍ أسودَ متراكم،
برأسهِ المتجمّعِ مثلَ قبضة،

لا ليلعبَ وأيّاً كانَ هذه المرّة،
بل لينفضَ مِن على عُنُقِه المناخسَ الدّامية،
وراءَ قرنيه المخفوضَين للقتال،
عارفاً، ومنذ الأزل مُنتصِباً ليُهاجِمَ:

ذلك المُصارعَ المرتديَ حلّةً من الذّهبِ وحريراً خبّازيَّ اللّون ووردياً،
والذي يستديرُ فجأةً ويدَعُ الحيوانَ المصعوق
يمرُّ تحتَ قوسِ ذراعِه كَسربٍ من النّحل،
كأنّه يُسدي إليه معروفاً،

في حينِ ترتفعُ نظراتُه اللاّهبة
مرّةً أخيرةً، مائلةً بعضَ الشّيء،
كما لو كانتْ في الخارجِ تتشكّل
كلّما طرَفَ جفناهُ تلكَ الدّائرةُ المصنوعة
من ألقِ نظراتِه ومن ظُلمتِها.

هذا قبلَ أن يأتيَ بكاملِ البرودةِ وبلا حِقد،
مستنداً إلى ذاته، متراخياً ودونما اكتراث،
في أثناءِ ارتدادِه المُباغِت مثْلَ موجةٍ شاسعة،
في أعقابِ الطّعنةِ المُفَوَّتة،
ليغمسَ سيفَه كأنّما بِرِفْق.

طفولة دون جوان[1]

كان في رشاقتهِ يُخفي تلك القوسَ شبْهَ الحاسمةِ من قبل،
التي لا تقدر النّساءُ أن تفصمَها،
ولقد كانتْ في بعضِ الأحيانِ تحني وجهَه
رغبةٌ لا تُوفِّرُ أيضاً جبينَه،

رغبةٌ في امرأةٍ مارّةٍ أمامَه، أو في واحدةٍ
كانتْ تنغلقُ عليها لوحةٌ قديمة وغريبة:
فيبتسمُ. لم يعدْ هوَ ذلك الذي يبكي
وينزوي في الظّلامِ ليُطْلِقَ لتنهُّداتهِ العنان.

كانت ثقةٌ جديدةٌ تماماً
تُعزّيه ولعلّها تزيدهُ فساداً؛
ثابتَ العزمِ باتَ يحتملُ كلَّ ثِقَلِ نظراتِ النسّاء
التي تُعجَبُ به وتغويه.

(١) كتبها بباريس في خريف ١٩٠٧ أو في كابري في ربيع ١٩٠٨. تأتي معالجة موضوع دون جوان هذه بعد قصائد تعالج المغامر والصيّاد ومصارع الثيران، وهي كلّها صوَر سلفيّة للذكورة. والنقّاد يقابلون عادةً قصيدة ريلكه هذه بصمتٍ يشوبه الكثير من الحرَج، مع أنّه لا يفعل فيها سوى أن يتبنّى تحليل الفيلسوف كيركغارد Kierkegaard لحالة دون جوان: فهذا الأخير يمارس إمّا المتعة الطفوليّة المتوحّدة وإمّا الإغراء الدونجوانيّ «التوسّعيّ»، وكلا السلوكين يجهلان الحبّ المنذور لفرد بذاته لأنّهما يتشبّثان بصورة رمزيّة أو أبويّة تعود إلى بدايات التّاريخ النفسانيّ للشّخص المعنيّ.

إصطفاء دون جوان[1]

ثمّ أقبلَ إليه الملاكُ وقالَ له: «ـ تأهّبْ
لتكونَ لي أنا وحدي. هوَ ذا ما آمُرُكَ به.
يلزمني رجلٌ يتخطّى أولئك
الذين تُحيل مخالطتُهم
أعذبَ النّساءِ مريرات.
لا لأنّكَ تعرف أن تَعشق
(لا تقاطعْني؛ لستَ على صواب)،
بل لأنّكَ تشتعلُ عِشقاً، وإنّه لَمكتوب
أنّك ستقود نساءً كثيرات
إلى هذه العزلة التي إليها
يُفضي هذا المنفذُ العميقُ. دعْ أولئك
الذين سأرسلُهنّ لك يَدخلنَ،

(١) كتبها بباريس، على الأرجح في مطلع آب/أغسطس ١٩٠٨. يتقدّم ريلكه هنا بقراءة فريدة لأسطورة دون جوان. فهذا الغاوي «المحترف»، الذي يمثّل في نظر كيركيغارد المعادل الإيروسيّ لشخصيّة فاوست Faust التي ابتكرها غوته Goethe، مصوَّر هنا باعتبار أنّه وقعَ عليه اختيار أو اصطفاء ربّانيّ، وباعتباره تجسيداً لحبّ غير استحواذيّ تشكّل النساء ضحاياه المتحمّسات له.

وليتجاوزنَ بعظمتهنّ وصراخهنّ

كلَّ إيلوييز[1]».

---

(١) إيلوييز Héloïse (اسم شهرتها غير معروف، ولذا يدعوها البعض إيلوييز الأرجنتويّة Héloïse d'Argenteuil، نسبة إلى أرجنتوي Argenteuil، منطقة فرنسيّة قريبة من باريس): عالمة فرنسيّة باللاّهوت عاشت في العصر الوسيط (١١٠١ ـ ١١٦٤)، ورسائلها إلى عاشقها Abélard أبيلار هي من أقدم وأشهر رسائل الحبّ الرّومنطيقيّ» (قبل التّسمية).

القدّيس جرجس[1]

كانتِ الفتاةُ النّاحلةُ قد نادتْه
جاثيةً على ركبتَيها طيلةَ اللّيلة:
أُنظُرِ التنّين هذا،
لا أدري لمَ هو ساهِر.

فانبثقَ من طيّاتِ الفجر
على جواده الأبلقِ، وسْطَ ألقِ الخُوذة،
والزَّرَدِ اللّماعِ، ورآها غائبةَ الفكرِ حزينة،
رافعةً عينَيها صوبَ ذلك النّور

(١) كتبها بباريس بين ٥ و٩ آب/أغسطس ١٩٠٨. وفي الفترة نفسها كتبَ قصيدة أخرى عن القدّيس جرجس منشورة ضمن قصائده من وراء القبر. موضوع هذا القدّيس شائع في الرّسم، وهناك لشخصيّته معادل في الميثولوجيا اليونانيّة يتمثّل في حكاية بيرسيوس وأندروميد، عالجه ريلكه أيضاً في واحدة من قصائده من وراء القبر (بيرسيوس، ابن زيوس - أو زفس - ودانايي يُنقذ الحسناء الأثيوبيّة أندروميد من وحش البحر ويتزوّجها). ولئن كان في إدراج ريلكه هذه القصيدة بعد قصيدتين عن دون جوان ما قد يثير الدّهشة، فينبغي أن نلاحظ أنّ كلتا هاتين الشخصيّتين، القدّيس جرجس ودون جوان، تمثّلان تصوّرَين للجنسانيّة متعارضَين كانا بهذه الصّفة يثيران اهتمام الشّاعر. فالتنّين، الذي يصرعه القدّيس، يرمز شأنه شأن وحش البحر إلى ذلك الجانب المخيف من الإيروسيّة الذي سيعالجه ريلكه في المرثيّة الثالثة من «مراثي دوينو». في حين ينسجم دون جوان مع الحبّ غير الاستحواذيّ الذي ينادي به ريلكه في مواضع من عمله عديدة. (ملاحظة من المترجم: القديس جرجس أو مار جرجس، ويسمى أيضاً جاورجيوس أو جورج، ويُدعى الخضر عند المسلمين، قدّيس أسطوريّ، وإن كان بعض المسيحيّين يحيلون وجوده إلى القرن الرّابع الميلاديّ. في سيرته الأسطوريّة يخلّص أميرة من التنّين إذ يقاتله محتمياً بالصّليب. وقد صارَ يرمز إلى غلبة الإيمان على الشّيطان.)

الذي كانَه هوَ. فَطوى الأرض
مُعتلياً جوادَه ومُشعّاً،
شاهراً سيفَه ذا الحدّين
في اتّجاه الخطرِ الدّاهم،

مُرعِباً كانَ ومُستَنْجَداً به.
وهي كانت تجثو على ركبتيها بأقوى فأقوى،
وتَجمعُ يدَيها تسأله النَجدة،
جاهلةً أنّه لا يُنجِدها

إلاّ ذلكَ الذي ينتشلُه قلبُها النقيُّ المفتوح
من بينِ أنوارِ الموكبِ الإلهيّ.
إلى جانبِ نضالهِ هوَ،
كانت تنتصبُ، كما تنتصبُ الأبراجُ، صلاةُ تلك المرأة.

سيّدة على شُرفة(1)

فجأةً تظهرُ متلفّعةً بالرّيح،
منيرةً في قلبِ النّور كأنّها منتزَعَة
من حُجرتها التي تبدو مصقولة
والتي تملأ من ورائها الباب،

البابَ المظلمَ كخلفيّةِ حجرٍ كريمٍ منقوش
يفيضُ سطوعُه على حوافّه؛
وتحسَبُ أنّ المساءَ لم يكنْ هناك
قبلَ أن تخرجَ هيَ إلى الشّرفة

لتطرحَ عليها شيئاً منها،
يَدَها هذه المرّةَ أيضاً ـ لتكونَ خفيفةً تماماً:
كأنّ صفوفَ البيوتِ تُهديها إلى السّماء
لتكونَ على أهبةِ الحراكِ في أدنى ريح.

(1) كتبها بباريس في ١٧ آب/أغسطس ١٩٠٨. في هذه القصيدة المجرّدة من كلّ خلفيّة رمزيّة، يقترب ريلكه من عمل الرسّامين الانطباعيّين، لكنْ ليس للقصيدة من مرجع تشكيليّ معروف.

لقاء في ممرّ أشجار الكستناء[1]

في مطلعِ ممرِّ الأشجارِ أحاطتْه الظّلمةُ الخضراء
بالبردِ كَعباءةٍ من الحرير
إرتضاها هوَ وبها تدثَّرَ، وفي الأوانِ ذاته
في الطّرَفِ الآخرِ الشفّاف،

بدأً بالشّعشعةِ شكلٌ معزولٌ أبيض
منبثقٌ من تلكَ الشّمسِ الخضراءِ كما من زجاجٍ أخضر،
وبقيَ لبُرهةٍ طويلةٍ نائياً
ثمّ راحتِ الأنوارُ المتَساقطة
تنهمرُ عليه في كلِّ خطوة،

فصارَ يتكبّدُ أنواراً متناوِبة
تُلاحقُه بشيءٍ من الوجَلِ بضياءٍ أصهب.
لكنّ الظّلالَ سرعانَ ما ازدادتْ عمقاً
وكانتْ عينانِ قريبتان مفتوحتَين

(١) كتبها بباريس قبل ١٥ تمّوز/ يوليو ١٩٠٨. يطبّق ريلكه هنا برهافة ودقّة نظرية «المعاينة البصريّة» التي تعلّمها من رودان وسيزان. وفي رسالة إلى زوجته كلارا في ٨ آذار - مارس ١٩٠٧ يتحدّث ريلكه نفسه بهذا الصّدد عن «الدقّة في التقاط اللطائف أو الفروق»، التي تسمح بالارتقاء من «الانطباع الفوريّ» إلى الرؤية الرمزيّة. وما يسعى إلى القبض عليه هنا رمزيّاً هو موضوع اللقاءات الخاطفة وهرب الأشياء.

على وجهٍ مرئيٍّ وجَديد،
بقيَ ثابتاً كما في صورةِ شخصٍ،
في اللّحظةِ التي كان فيها الإثنانِ على أهبةِ الافتراق:
كانَ ذاكَ موجوداً دوماً، ثمّ لم يعدْ قائماً.

الشّقيقتان[1]

أنظرْ كيف تَستقبِلان وتُفسّران
الاحتمالاتِ ذاتها باختلاف؛
فكأنّنا في حُجْرتينِ متماثلتَين
نُبصرُ مرورَ حقبتينِ متباينتَين.

كلٌّ منهما تحسبُ أنها تَسندُ الثّانية
في حين تتّكئُ هيَ عن تعَبٍ عليها؛
لا تقدران أن تتَساعدا،
ولكنّهما دمٌ يستندُ إلى دم.

عندما تتلامسانِ كما في الماضي،
وتحاولانِ عبرَ الممشى أن تشعرا
بأنّ كلاً منهما تقود الأخرى ولها تنْقاد،
فَهُما وا أسفاه لا تسيرانِ بالإيقاعِ ذاتِه.

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨ . يمكن أن تجد هذه القصيدة شرارتها أو مصدر إلهامها في عمل تشكيليّ أو في لقاء فعليّ.

تمرين على البيانو[1]

للصّيفِ طنينٌ. والأصائلُ تملأ المرءَ تعَباً؛
وهي تتنسّمُ فستانهَا الخضِل بارتباك،
وتضعُ في تمرينِها الموسيقيِّ الشدّيدِ الدقّة
كلَّ تحرُّقِها إلى واقعٍ حقيقيّ

يُمكنُ أن يحدثَ: غداً أو هذا المساء -
أو ربّما كانَ هنا ولكنَّهم يُخْفونَه؛
وأمامَ النوافذِ، رَضيّةً وسامقة،
أبصرتْ على حينِ غرّةٍ المُنتزَهَ المزروعَ بِعناية.

فأوقفتِ العزفَ وجَعلتْ تنظرُ إلى الخارج،
عاقدةً يَديها وراغبةً في كتابٍ تستغرق قراءتُه أيّاماً -
وبغتةً ألقتْ بعيداً عنها بقارورةِ عطرِ الياسمين،
غاضبةً وواجدةً أنّها تُسيءُ إليها.

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨ أو في كابري في ربيع ١٩٠٨.

العاشقة[1]

هيَ ذي نافذتي. منذُ هنيهة
إستيقظتُ بهدوء.
كان يبدو لي أنّني كنتُ أطفو.
إلى أينَ تمتدّ حياتي؟
وأين يا ترى يبتدئ اللّيل؟

يبدو لي أنّ كلًّ شيءٍ حولي
هو أنا أيضاً،
بشفافيّة بلورٍ
مظلمٍ وعميقٍ وصامت.

أقدرُ أن أستقبلَ النّجوم
في داخلي هيَ أيضاً؛
لفرطِ ما هوَ كبيرٌ قلبي
يقدرُ أن يقبلَ بابتعادِ

(١) كتبها بباريس بين ٥ و٩ آب/أغسطس ١٩٠٧. وهذه القصيدة واحدة من معالجات ريلكه العديدة لموضوع الحبّ غير الاستحواذيّ.

ذلكَ الذي ربّما كنتُ سأُحِبّ،
ولعلّي كنتُ سَأستبقيه.
غريباً وكَصفحةٍ ما تزالُ بيضاء
يتفرّسني قدَري.

لمَ أنا موضوعة
في المدى الشّاسعِ هذا،
أتضوّعُ كمثل حقلٍ،
مُتَقاذَفَةً هنا وهناك،

أنادي وأخشى
أن يَسمع أحدُهم ندائي،
منذورةً لأضيعَ
في سواي؟

داخل الوردة[1]

هذه الدّواخلُ هل لها يا ترى
خارجٌ ما؟ قِطَعُ الشّفِّ هذه
لأيِّ جُرحٍ هيَ الضّمادة؟
أيّةُ سماءٍ تأتي لتنعكسَ
في البحيرةِ الجوّانيّة
للأوراد المتفتّحةِ هذه
والتي لا همومَ تُخالِطها؟
أُنظرْها تنتشرُ في انتشارِ الأشياء[2]،
كأنّ يداً مرتعشة
لن تقدرَ على نشرِها أبداً.
لا تكادُ تقوى على الوقوف،
لأنّ أورداً عديدةً من بينها

(١) كتبها بباريس في ٢ آب/أغسطس ١٩٠٧. وتضطلع الوردة في عمل ريلكه بدور رمزيّ هامّ ومتفرّد. أنظر بهذا الصدد قصيدته «طسْت الأوراد» وحاشيتها في القسم الأوّل من مجموعة «قصائد جديدة» هذه. والقصيدة الحاليّة محاولة للقبض شعريّاً على الوردة، كما يفعل الرسّامون في أعمالهم. (ملاحظة من المترجم: كنتُ سأفضّل أن أصوغ العنوان على شكل: «أعماق الوردة»، إلاّ أنّ توظيف الشاعر في بداية القصيدة لثنائيّة الداخل والخارج اضطرّني إلى الأخذ بالعنوان في صيغته الحرفيّة.)

(٢) هذا التّكرار الفنيّ موجود في القصيدة بالأصل: «Lose im Losen»، ويعني هذا التعبير حرْفيّاً: «منتشرة في المنتشِر» أو «طليقة في ما هو طليق»، ويلاحظ القارئ أنّ من المتعذّر الاحتفاظ في العربيّة بتعابير كهذه كما هيَ (المترجم).

رضيتْ بالامتلاءِ تاركةً
فضاءَها الجوّانيّ (١)
ينسكِبُ صوبَ أيّامٍ
من فرطِ امتلائها تنغلِق
إلى أن يُصبحَ الصّيفُ حُجرة،
حُجرةً في حُلُم.

(١) يمهّد مفهوم «الفضاء الجوّانيّ Innenraum» هذا لمفهوم «الفضاء الجوّانيّ للعالَم Weltinnenraum» الذي سيصبح أساسيّاً في القادم من أشعار ريلكه.

صورة شخصيّة لسيّدة من الثمانينيّات(١)

قربَ طنافسِ السّاتانِ الغامقةِ ألوانُها
والمرفوعةِ في طيّاتٍ ثِقال،
والتي كانت تبدو وهيَ تعْقدُ فوقَ قامتِها
بذَخاً من غراميّاتٍ مختَرَعة؛

كانتْ ترتقبُ كأنّها تشْغلُ محلَّ امرأةٍ أخرى،
منذُ أيّام شبابِها التي هيَ معَ ذلكَ قريبة.
خَدِرةً تقفُ تحتَ تسريحةِ شَعرِها العالية،
زائفةً في فساتينها ذاتِ الكشاكش،
كأنّ طيّاتِ ملابسِها ترْصدُها

في حنينِها ومشاريعها الصّغار
من أجلِ حياتها القادمةِ ـ حياةٍ مختلفة،
وكما في الرّواياتِ تبدو أكثرَ حقيقيّة،

---

(١) كتبها بباريس بين ٢٢ آب/أغسطس و٥ أيلول/سبتمبر ١٩٠٧. المقصود بطبيعة الحال امرأة من ثمانينيّات القرن التّاسع عشر. وكان ريلكه قد زار في الرّابع من حزيران/يونيو من العام نفسه معرضاً لصوَر شخصيّة (بورتريهات) نسويّة مرسومة بين ١٨٧٠ و١٩٠٠. وقد وصف المعرض مطوّلاً في رسالة إلى زوجته كلارا بعد مشاهدته له بثلاثة أيّام. أنظر أيضاً في القسم الأوّل من هذه المجموعة قصيدة «مصير امرأة».

ملؤها الحماسُ ومَحتومة: ـ

أوّلاً أن تضَع شيئاً
في عُلَبِ جواهرِها لتُصدّق
رائحةَ ذكرياتها الكثار،
وأخيراً أن تجدَ في يوميّاتها

بدايةً لا تصيرُ ما إنْ تُكتَب
عبثيّةً وكاذبة،
وأن تُعلّق تويجَ وردة
إلى الميداليّةِ الثقيلةِ الفارغة

المستلقيةِ على كلّ من أنفاسِها.
ثمّ إنّ تلويحةَ يدٍ عبرَ النّافذة تكفي
هذه اليدَ الحديثةَ العهدِ بخاتمها
لتكونَ سعيدةً لشهورٍ وشهور.

سيّدة أمام مرآتها(١)

كَمنْ يُبهِّرَ شراباً يأتي بالنّوم،
تُذيبُ هيَ إيماءاتِها المتعَبة
في سطوعِ مرآتها السّيال،
وتُودِعُها ابتسامتَها كلَّها.

ثمّ تنتظرُ أن يُعاودَ السّائلُ الصّعود
لتسكبَ في المرآةِ شعرَها نفسَه،
ثمَّ من فستانِها المسائيّ
تُخرجُ كتفَها السّاحرة؛

صامتةً ترتوي من صورتِها،
تشربُ ما كانَ عاشقٌ سيشربُه ويَسكرُ منه،
وتتفحّص نفسَها بارتيابٍ ولا تنادي

(١) كتبها بباريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧. وقد تكون أوحت بها أيضاً زيارته لمعرض «البورتريهات» النّسويّة المشار إليه في حاشية القصيدة السّابقة. وموضوع المرآة، وبالتالي موضوع النرجسيّة، هو ضرب من هاجس دائم لدى ريلكه.

خادمتَها إلاّ عندما تكتشف
في عمقِ مرآتها أنواراً
وخِزاناتٍ واضطرابَ ساعةٍ متأخّرة.

العجوز[1]

صديقاتٌ بيضاواتٌ يجتمعنَ في قلبِ اليوم،
يُصغين بعضهنّ إلى بعضٍ ويضحكنَ ويرسمنَ مشاريع؛
وعلى مقربةٍ منهنّ يُقلّبُ بعضُ العُقلاء
بكآبةٍ وعلى مَهلٍ همومَهم الشخصيّة

متدارسينَ لماذا وكيفَ ومتى؛
يُسمَعُ واحدُهم قائلاً: «أعتقدُ أنّ...»؛
وهيَ تظلُّ تَحتَ قبَعتِها المُخرَّمة
واثقةً وعارفة

أنّهم جميعاً على خطأ.
وذقنُها المتدلّي
يستندُ إلى المرجان الأبيض
الذي يوائمُ لونَي جبينِها وشالِها.

---

(١) كتبها بباريس قبل ١٥ تموز/ يوليو ١٩٠٨. وقد يتعلّق الأمر هنا أيضاً بصورة شخصيّة (بورتريت) شاهدها ريلكه في المعرض المشار إليه في الحاشيتين السّابقتين. كما يحيلنا الناقد شتال إلى رواية ريلكه «دفاتر مالته...»، حيث نقرأ، في أعقاب كلام الشاعر عن غاسبارا ستامبا وسواها من كبار العاشقات، عبارات من قبيل: «ثمّة بورتريهات تتأمّلنا في المتاحف» و«عجائز تيبّسنَ محتفظاتٍ في الأوان ذاته في داخلهنّ برصيدِ عذبٍ من الحنان كنّ قد أخفينَه».

لكنْ على حينِ غرّةٍ، أثناءَ موجةٍ من الضّحك،
تُطْلِعُ من رفّةٍ لجفنَيها نظرتين ثاقبتَين
تكشفُ بهما عن الشّرطِ القاسي
كَمنْ يُخرِجُ من صندوقٍ مخفيّ
أحجاراً كريمةً موروثة.

السّرير[1]

دعْهم يعتقدون أنّ ما نُواجهُه فيه
يتلاشى في نهايةِ المطافِ في كآبةٍ حميمة.
أكثرَ ممّا في أيّ مكانٍ آخَر يفرضُ هنا المَسْرحُ قوانينَه؛
إرفعِ السّتارَ عالياً عن خورسِ اللّيالي

الذي يُطلقُ نشيداً فخماً ولا انتهاءَ لَه،
وستدخلُ إلى المَشهدِ تلكَ السّاعة
التي أمضاها العاشقانِ معاً ذاتَ يوم؛
إنّها تُمزّقُ ثوبَها وتُدينُ نفسَها بقوّة

بباعثٍ من السّاعةِ الأخرى، بباعثٍ من تلك السّاعة
التي تتمرّغُ وتصمدُ وراءَ السّتائر،
لأنّها لم تعرفْ أن تُشبِعَها.
ولكنْ عندما تفحّصتْ هيَ تلك السّاعةَ الغريبة،

---

(١) كتبها بباريس إبّان صيف ١٩٠٨. وتبدو هذه الأليغوريا (مثَل أو حكاية رمزيّة) ذات الطّابع المسرحيّ غريبة على معالَجات «قصائد جديدة». وهي تفيد أنّه لا واحدة من السّاعات الممضاة في هذا المسرح الذي هو سرير العاشقَين تكون كافية كفاية مطلقة. فالسّاعة التي تمكث في الكواليس، والرّغبة الجنسيّة غير المشبَعة، والجانب الحيوانيّ من العشق، هذا كلّه غالباً ما ينتصر على حبّنا لفردٍ ما.

عثرتْ فيها على ما كانتْ بالأمس
قد وجدتْه في العَشيق،
سوى أنّه هذه المرّةَ مُنْعَقِدٌ بقوّة،
مُفعَمٌ بالتّهديدِ ونافرٌ كما لدى حيَوان.

الغريب[1]

دونَ أن يعبأَ بكلماتِ أقرانِه،
الذين كانَ يرجوهم ببالغِ التّعبِ أن يكفّوا
عن طرحِ الأسئلةِ كان هوَ يرحلُ ويَخسرُ ويُغادِر،
لفرطِ ما كان متشبّثاً بليالي الرّحيلِ تلك

أكثرَ ممّا بليلةِ عِشْق.
كان قد عاشَ لياليَ غرامٍ عجيبة
مُعبَّدةً بنجوم قويّة،
تُوسِّعُ الآفاقَ الضيّقةَ وتنتشِر
أمامَه كَمَعارك؛

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. وإلى العنوان الذي يذكّر بقصيدة نثر شهيرة لبودلير تحمل العنوان نفسه، تتمتّع هذه القصيدة بصلة واضحة بمثَل السيّد المسيح عن الابن الضالّ وبرواية ريلكه «دفاتر مالته...». كما تُلاحظ عناصر من سيرة ريلكه واستيهاماته الشخصيّة، كالتلميح إلى منازل الارستقراطيّين. وتكمّل القصيدة عمل القصيدة السّابقة باستعادة موضوع عدم الاكتفاء الأبديّ، والافتقار إلى سكنٍ أو ملاذ. ويستشهد ريلكه بقصيدته هذه في رسالته إلى لو أندرياس ـ سالومي في ٢١ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩١٣ التي يعلّق فيها على الفشل المتوقَّع لعلاقته ببنْفنوتا Benvenuta: «يفزعني التكفير إلى أيّ حدّ عشتُ خارجَ نفسي، كأنّني كنتُ دوماً مشدوداً إلى مرقاب، ناسباً لكلّ من يدنو منّي سعادة ما كان في مقدور أيّ كائن أن يهبَنيها: سعادة ساعات عزلتي في ماضيّ. بلا انقطاع أفكّر بقصيدتي «الغريب» العائدة إلى «قصائد جديدة» ـ كم كنتُ يومذاك أعرف ما ينبغي القيام به: «أنْ أدَعَ جانباً هذا كلّه، بلا أيّة رغبةٍ». أنْ أعاودَ البداية من الصّفر، أنا الذي لم يفعل سوى أن يرغب».

ليالٍ أخرى، بِقُراها المتناثرة
تحتَ ضوءِ القمرِ كَغنائمَ في متناوَل كفّيه،
كانتْ تهبُ نفسَها أو تكشفُ له،
وراءَ منتزَهاتٍ معتنىً بها بروعة،
عن قصورٍ رماديّةٍ كان هو يسكنها
في خيالهِ للحظةٍ، عارفاً في صميمِ نفسِه
أنْ لا مُقامَ في أيِّ مكان،
وفي المنعطفِ الآخر من الطّريق
كان يجدُ دروباً أخرى وجسوراً وبلداناً
بل حتّى مدُناً يُبالِغُ تصويرَها المرء.

وأنْ يَدَعَ جانباً هذا كلَّه، بلا أيّةِ رغبة،
ذلكَ كانَ يفوقُ عندَه
كلَّ متعةٍ وكلَّ مُلْكٍ وكلَّ مَجد.
كانَ يشعرُ أحياناً بأنّ سياجَ نافورة
يتثلّمُ يوماً بعدَ يومٍ في ساحةٍ غريبة
يَعودُ إليه مثْلَ قنْية.

الوصول[1]

أكانتْ هذه الوثبةُ كامنةً في انعطافةِ العربةِ؟ أم يا ترى
في النّظرةِ التي تُبصِرُ صغارَ الملائكة
الباروكيّين الممتلئينَ بالذّكريات[2]،
والمنتصبينَ وسطَ جُرَيسات[3] الحقلِ الزّرقاء؛

النظرةِ التي تتلقّاهم وتقبضُ عليهم ثمّ تتخلّى عنهم،
قبلَ أن ينغلقَ منتزَهُ القصرِ على جزْيِ العرَبة،
الذي واكبَهُ هوَ وتغمَّدَه ثمّ أطلقَ سراحَه على حين غرّة،
لأنّ بوّابة القصرِ كانتْ هناك،

تُجبِرُ الواجهةَ الطّويلةَ على الانعطاف،
كأنّما بإيعازٍ منها؛

(١) كتبها بباريس قبل ١٥ تمّوز/ يوليو ١٩٠٨. وتُعرب هذه السّونيتة عن براعة فنيّة فعليّة تتمثّل في تطويع بناء الأبيات والعبارات الشعريّة بحيث تعكس وصول عربة ضيوف أمام قصر. كان ريلكه شديد الانتباه إلى لحظات «وصولٍ» كهذه، هو الذي طالما كان ضيف العائلات الأرستقراطيّة في بلدان أوربيّة عديدة.

(٢) واضح أنّ الأمر يتعلّق هنا بتماثيل ملائكة، منحوتة بالأسلوب الباروكيّ.

(٣) هي نباتات دُعيتْ كذلك لشبَهِها بالأجراس.

هناكَ وقفتِ العربةُ؛ وانزلقَ ضوءٌ ساطع

على زجاجِ بابِها الذي أفلتَ منه
كلبٌ سَلوقيٌّ يحملُ كشْحَيه
الضّامرَينِ على مرْقاةِ العرَبة.

المِزْوَلة[1]

لئن كانتْ موجةٌ من العَفَنِ الرَّطْبِ تنبعثُ أحياناً
في فيءِ الحديقةِ حيثُ تُصغي القطَرات
بعضُها إلى سقوطِ بعضٍ، وحيثُ يُسمَعُ طائرٌ مُهاجر،
فهيَ نادراً ما تبْلغُ المِزْوَلة،
التي تنتصبُ وسْطَ نباتِ الكُزبرةِ وحبَقِ الفيل،
مُشيرةً إلى ساعاتِ الصّيف.

فقطْ عندما تُقبلُ السيّدةُ (يُصاحبها
خادمٌ) مُعتمرةً قبّعةً من قشٍّ فلورنسةَ واضحةَ اللّون،
وتنحني على حافّتِها،
تُصبحُ المِزْوَلةُ ظلالاً وصمتاً ـ.

أو إذا ما أمطرَتْ مُزنةُ صَيف
آتيةٌ من تماوجِ الذّرى العالية
فهي ترجئُ مهمّتَها، إذ لمْ تعدْ قادرة

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. أنظر قصيدته «ملاك المِزْوَلة» في القسم الأوّل من هذه المجموعة. يستجيب زمن «المِزوَلة» (السّاعة الشمسيّة) إلى قانون آخر سوى هذا الذي تُمليه مشاغل البشر.

على أن تُشيرَ إلى الوقت،
ذلكَ الوقتِ الذي يستنيرُ بغتةً وسْطَ الثّمَر والزّهْر
في اللّوحاتِ المعلّقةِ في فسطاطِ الحديقةِ الأبيَض.

زهرة الخشخاش[1]

في ركنٍ من الجُنَينةِ يُزهِر النّومُ الماكِر،
ومَن نَفذوا إليه في السرّ
وجدوا فيه العشقَ في انعكاساتِ أخيلَةٍ فتيّة،
طيّعةٍ تبدو فاغرةً ومُقعَّرة،

كما وجدوا أحلاماً تنبثقُ مُقَنَّعةً بالحُمّى،
ضخمةً تنتصبُ على خِفافها العالية[2]،
وهذا كلُّه يحتشدُ في السّيقانِ الواهيةِ تلك،
الرّخوِ أعلاها، التي كادتْ تذبُلُ لفرط ما بقيَتْ

حانيةً إلى الأسفل براعمَها، والتي ترفعُ الآن
كبسولتَها المُحكمةَ الانغلاقِ على البذور،
وتنشرُ بصورةٍ واسعةٍ حواشيَ كؤوسِها التي تُحيط
محمومةً بِكيسِ الخشخاش.

---

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. يستحضر ريلكه هنا عوالم «أزهار الشرّ» و«الفراديس الاصطناعيّة» البودليريّة. كان هو نفسه بعيداً تماماً عن عالَم المخدّرات الذي يرتاده الشعراء «الملعونون»، وهو يدين هنا العظمة التراجيديّة الزائفة التي تأتي بها هذه النباتات «الرّخوة».

(٢) تشير المفردة التي استخدَمها ريلكه (die Kothurne) إلى الخفاف العالية التي كان ينتعلها ممثّلو المآسي الإغريقيّون القدماء، ممّا يدعم الطابع الاصطناعيّ والتمثيليّ الذي يريد الشّاعر أن يخلعه على هذه المتعة المنولة من العقاقير المخدّرة، التي يُمثّل عليها هنا بزهرة الخشخاش، وهي من أشهر النباتات المهلوِسة، ويقدّم في الأبيات الأخيرة من القصيدة وصفاً لها دقيقاً ومقلقاً في آنٍ معاً.

البَشروشات الورديّة[1]

(باريس، حديقة النّبات)

لا يَهبُكَ لَعِبُ المرايا في لوحاتِ فراغونار[2]،
من بياضِ البشروشاتِ المُطعَّم بِمسحةٍ ورديّة
أكثرَ ممّا يحيطُكَ به عِلماً رجلٌ يقول لكَ عن عشيقته:
إنّها كانتْ ما تزالُ تتّشحُ بعذوبةِ الرّقاد.

فإذ تقفُ البشروشاتُ وسْطَ الخضرة،
ملتفتةً قليلاً على سُوقها الورديّة،
متجمّعةً كَصفّ أزهارٍ، فهي يجتذبُ بعضُها البعض

(١) كتبها بباريس في خريف ١٩٠٧ أو في كابري في ١٩٠٨. والبشروش جنس طيرٍ مائيّة طويلة الأعناق والسيقان. ولقد حدّد ريلكه تحت عنوان هذه القصيدة المكان الذي رأى فيه المشهد الموصوف مثلما فعلَ من قبلُ تحت عنوان قصيدة «الفهد»، التي تحيل إلى الموضع ذاته (أنظرها في القسم الأوّل من هذه المجموعة). وهذا التّشخيص لمكان واقعيّ لا يمنعه من السّعي إلى القبض على ألوان البشروشات بالرّجوع إلى تشبيهات وإحالات فنيّة (فراغونار في البيت الأوّل، وسنعود إليه) وتاريخيّة (فرينيه في البيت الثّامن، وسنعود إليها)، ولا من اقتياد القصيدة في ختامها إلى عالم الخيال. يتمثّل موضوع هذه السّونيتة في الهاجس النرجسيّ للشّاعر. ويكشف بناء القصيدة والإقحام المتعمَّد فيها لبعض المفردات الأجنبيّة (منها الفرنسيّة volière : مَطْيَرة) عن تحذلق مقصود يجمعها بقصيدة «منتزه البغاوات» وسلسلة «المتنزهات» (سبق المرور بهما).

(٢) جان ـ أونوريه فراغونار Jean-Honoré Fragonard (١٧٣٢ ـ ١٨٠٦) رسّام فرنسيّ تميّزت لوحاته بالخفّة والبشاشة، صوّر مشاهد السّعادة العائليّة كما عالج موضوعات دينيّة وميثولوجيّة (المترجم).

بأكثرَ غوايةً ممّا كانت تقدرُ عليه فرينيه[١].

في أطرافِ أعناقِها تنغمسُ عيونُها الشّاحبة
إذْ هيَ تُخفيها في صميمِ عذوبتِها،
التي يختبئُ فيها كلا الأحمرِ والأسوَد.

يندلعُ في المَطْيرَةِ شجارٌ وتتعالى صرخات،
لكنْ على حينِ غرّةٍ تندهش البشروشات
وتتمطّطُ ثمّ واحداً فواحداً تدلفُ إلى عالَمٍ خياليّ.

(١) فرينيه Phryne (باليونانية Phrynê) مومس أثينيّة شهيرة في القرن الرّابع ق. م. إسمها يعني «الضفدعة»، وهو في الحقيقة لقب خُلِعَ عليها بسبب من صفرة بشرتها. وهذا تفصيل لا نحسب أنّه فات ريلكه، الذي يُبدي هنا كما في قصائد أخرى ولعاً شديد بالألوان (المترجم).

عبّاد الشّمس الفارسيّ(١)

قد يبدو لكَ شديدَ التكلُّف
أن تمتدحَ حبيبتكَ بأنْ تنعتَها بالوردة؛
خُذْ، إذَن، النبتةَ الحاذقةَ الوشيِ، عبّادَ الشّمس،
وبِهَمسِها المُلحِّ غَطِّ شذْوَ البُلبُل(٢)

الذي بملءِ حلقومِهِ يُطري عليها
في كلِّ أماكنها الأثيرةِ دونَ أن يَعرفَها،

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. هي سونيتة «مقلوبة» كما في «صباح في البندقيّة» التي سبق المرور بها في هذا القسم (أنظر حاشيتها). يستوحي ريلكه هنا لغة الشعَراء الشرقيّين. وفي دراسة له بعنوان «الصّخب البدئيّ» كتبها في ١٩١٩ يرجع ريلكه إلى محاولته هذه في الإفادة من فنون الشّعر الشرقيّة؛ كتب يقول: «عندما بدأتُ في فترة معيّنة الاهتمام بالشّعراء العرب، الذين تبدو الحواسّ الخمس وهي تساهم في تصوّرهم للشّعر بأكثر تكافؤاً وفوريّة [ممّا عند الشعراء الغربيّين]، أدهشني أن ألاحظ كم يعوّل الشاعر الأوربيّ اليوم على واحدة فحسب من هذه الحواسّ التي تخبره عن الأشياء، والتي تظلّ إحداها، حاسّة البصر، هذه الحاسّة المحمَّلة بالواقع، تهيمن عليه باستمرار». وكما في «الدّيوان الغربيّ ـ الشرقيّ» لغوته، يظلّ «تراسل الحواسّ» المعمول به هنا معبّأ بشحنة إيروسيّة عالية. ولعلّه يحيل إلى نظرية بودلير في الموضوع نفسه. يمكن أيضاً التّذكير برسالة كتبها ريلكه إلى زوجته كلارا في ١٣ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧ يشبّه فيها الزّهرة بـ «سجّادة فارسيّة». يُلاحَظ أخيراً في عنوان قصيدة ريلكه لبس معجميّ، فالنبتة الوحيدة التي تتلاءم والزّهرة التي يصفها في هذه القصيدة، لا سيّما في أريجها البالغ الشّبَه بعطر ثمرة الوَنيل، لا تتمثّل في الحقيقة في عبّاد الشمس الفارسيّ بل في عبّاد شمس البيرو (البلد المعروف في أمريكا الجنوبيّة). هذا لا يلغي بالطّبع أهميّة احتفال ريلكه بتراسل الحواسّ باعتباره درساً يقول هو إنّه حفظه من شعراء الشرق.

(٢) «البلبل»: كتبه الشّاعر هكذا في نصّه، وبهذه التسمية العربيّة للعندليب (التي قد يكون عثر عليها عند غوته أو في قراءاته للمترجَم من الشّعر الشرقيّ) يُتمّم الشاعر الأجواء الشرقيّة لقصيدته.

فكما تقترنُ في اللّيلِ كلماتُ عِشقٍ
في العباراتِ بحيث لا يُمكن أن تُفصَل،
وكما ينشرُ بنفسجُ الأحرفِ الصّامتة
عطرَه في المخدَعِ المُهيمِنِ عليه السّكون ـ:

فأمامَ اللُّحمةِ التي تَصنعُها أوراقُ الأشجار
تُشكِّلُ النّجومُ عناقيدَ حريريّة،
ناشرةً في قلبِ السّكونِ أريجَ وَنيلٍ وقرْفة،
حتّى لَتبدو هيَ نفسَها ذائبةً فيه.

تنويمة[1]

إذا ما أضعتُكِ يوماً
فهل سيُمكنكِ أن تنامي
من دونِ أن أنشرَ حولكِ آهاتي
كَتاجٍ من أوراق الزّيزفون؟

ومن دون أن أسهرَ إلى جانبك
طارحاً على نهديك
وعلى أعضائكِ وعلى فمك
كلماتٍ شبيهةً بأجفان؟

ومن دون أن أُضطرَّ إلى اعتقالِك،
تاركاً إيّاكِ وحيدةً وكلَّ ما هو عائدٌ إليك،
مثلَ حديقةٍ ملأى
بالحبَقِ واليانسونِ النّجميّ[2]

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. وتتمتّع هذه القصيدة الإيروسيّة ـ الشمّيّة بعلاقة مؤكّدة مع القصيدة السّابقة.

(٢) بالألمانيّة: Stern-Anis، يُدعى كذلك لأنّ أوراقه نجميّة الشّكل (المترجم).

الفسطاط[1]

على الأقلِّ عبرَ مصاريعِ الأبواب
وزجاجِها الأخضرِ الذي اتّسخَ بماءِ الأمطار،
ما بَرِحَتْ تُخَمِّن انعكاساتٌ متراقصة
لوجوهٍ باسمةٍ، وشعشعةُ ذلكَ الهناء
الذي، في أماكنَ لم تعدْ لتنفتحَ عليها هذه الأبواب،
كان بالأمسِ يختبئُ ويأتلقُ ويُمارسُ النّسيان.

على الأقلِّ عبرَ أكاليلِ الحجرِ المنحوتة
أعلى الأبوابِ التي ما عادتْ تُدفَع،
ما يزال يَضوعُ طَعمُ حميميّةٍ خافية
وانجذابٌ صامتٌ إليه ـ،

والأبوابُ هذهِ ما زالتْ تختلجُ أحياناً مثْلَ انعكاس،
عندما تداعبُها بظلالِها الرّيح؛

---

(١) كتبها بباريس في ١٨ آب/ أغسطس ١٩٠٧. وقد وضع المفردة pavillon (فسطاط) بالفرنسيّة. تقوم القصيدة على تذكّر زيارة كان قد قام بها لقصر فرساي Versailles بصحبة النّحات رودان في يوم ماطر قبل ذلك بعامين، وصفها في رسالة لزوجته كلارا في ٢ كاون الأوّل/ ديسمبر ١٩٠٥. والفسطاط ضرب من الأبنية معروف، وكان في الأصل بيتاً من شَعَر.

وحتّى شعارُ العائلةِ ما برحَ ينْطُق
كأنّه رُسِمَ على رسالةٍ تفيضُ منها السّعادة،

ومختومةٍ على عجلٍ. هذا كلُّه كم هو باقٍ على حاله! :
كلُّ ما فيه ما برحَ يَعلمُ، وما برحَ يبكي، وما برحَ يُؤلِم -
وعندما تغادر المكانَ صاعداً الممشى المتوحّد
بوجهكَ المُخْضَلِّ بالدّمعِ، فطويلاً

سَترافقكَ ذكرى الجِرارِ التي تُزيّن
أطرافَ السّقفِ، باردةً ومُصدَّعة:
ومُصرّةً مع ذلكَ على الاحتفاظ
برُفاتِ حَسَراتِ الأمس.

الاختطاف[1]

كانت في طفولتها تهرُب
من مُربيّاتِها لكي ترى في الخارج
ولادةَ اللّيلِ والرّيح
(لأنهما داخلَ البيتِ مختلفان).

لكنّ ليلةً عاصفةً لم تُخرِّبْ يوماً
المُنتَزهَ الواسعَ بمثلِ هذا العنف
الذي بهِ يجتاحُه اليومَ وَعيُها هيَ،

عندما تلقّفَها الرّجلُ من على السُّلّمِ الحريريّ
وحملَها بعيداً، بعيداً....

حتّى صارتِ العربةُ هي كلَّ شيء.

---

(١) كتبها بباريس قبل ١٥ تمّوز/يوليو ١٩٠٨. تجربة الحبّ تصبح هنا هي تجربة الموت. والبيت الأخير قلب لمقولة للسيّد المسيح: «ستكون اليومَ معي في الفردوس» («إنجيل لوقا»، ٢٣، ٤٣)، به يتوخّى الشاعر تلخيص جميع الوعود الكاذبة. وقد يكون لهذه القصيدة علاقة بوفاة الرّسامة باولا مودرزون ـ بيكر Paula Modersohn-Becker في أثناء المخاض في ٢٠ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٧ (وقد رثاها ريلكه في قصيدته الشهيرة «جنّاز»، تجدها في صفحات قادمة، يعتبر فيها المرأة ضحيّة كذب الرّجل).

لقد تشمَّمتِ العربةَ السّوداءَ تلك
التي كانتِ الملاحقةُ تتهدّدُها
والخطرُ أيضاً،
فألفتْها مُبَطَّنةً بالبرد،
وكان الظّلامُ والبردُ فيها هيَ.
فتكوّرتْ في ياقةِ معطفها
وتحسّستْ خُصلاتِ شَعرها كما لو كانتْ تلكَ الخصُلاتُ ستبقى في العرَبة،
وسَمعتِ الصّوتَ الغريبَ للرّجلِ الغريبِ يهمِس:
«أنا ـ هنا ـ إلى ـ جانبِك!»[1].

(١) العبارة: «Ich bin bei dir» («أنا هنا إلى جانبك»)، كتبها ريلكه ممتزجةً («Ichbinbeidir»)، إيحاءً منه بما فيها من نفاق ونمطيّة، فكأنّها تشكّل بنية جامعة لسائر أنواع الكذب (المترجم).

أرطنسيّة ورديّة[1]

مَنْ بهذا اللّونِ الورديِّ أمسَكَ؟ مَن ذا كانَ يَعرف
أنّه يحتشدُ في الخَيميّاتِ[2] هذه؟
كَأشياءَ مذهّبةٍ تتخلّى عنها طلاوتُها الذهبيّة،
تفقدُ هي لونَها الورديَّ رويداً كأنّما بباعثٍ من التّلَف.

لم تشأْ أن تُقايضَ هذا الورديَّ بأيّ شيء آخَر.
فهل يبقى من أجلها باسِماً في الهواء؟
أهناك ملائكةٌ تقطفُه بكثيرِ من الرِّفْق
عندما ينتشرُ سخيّاً مثْلَ أريج؟

(١) كتبها بباريس في خريف ١٩٠٧ أو كابري في ١٩٠٨. وكما ذكرنا في حاشية «أرطنسيّة زرقاء» في القسم الأوّل من هذه المجموعة، فإنّ ريلكه، عندما اعتزم نشر قسم ثانٍ من «قصائد جديدة» فكّر بأن يهب القسم الأوّل في طبعته القادمة عنوان القصيدة المذكورة، «أرطنسيّة زرقاء»، وبأن يمنح القسم الذي نحن فيه عنوان «أرطنسيّة ورديّة»، بدلالة القصيدة الحاليّة. ثمّ عدلَ عن ذلك وقرّر أن يهب القصائد الأخيرة عنوان «قصائد جديدة ـ قسم آخر» ببساطة. (ملاحظة من المترجم: نذكّر بأنّ «الأرطنسيّة Hortensia» نبتة أصلها من الصّين واليابان تُزرَع لزهرها المختلف الألوان، فمنه الأبيض والورديّ والأزرق. كان ريلكه يحبّها لنصاعة ألوانها التي تكاد تقوده إلى أقصى ما يمكن احتماله من المرئي.)

(٢) إنّ بعض الأزهار تتخذ الواحدة منها شكل مظلّة مستوية، كما هو الأمر بالنّسبة للأرطنسيّة، ويدعى سطح مثل هذه الزهرة «خيميّة» (المترجم).

أم تراها تُضحّي به
لكي لا يعرفَ ما هوَ الذّبول.
لكنَّ لوناً أخضرَ أصاخَ سمعَه تحتَ هذا الورديّ،
وهوَ الآنَ يذبلُ ويَعلَم كلَّ شيء.

الشِّعارات[1]

الشِّعارُ أشبهُ ما يكونُ بمرآةٍ
بلا صخبٍ استقبلَتْ ما جاءَها من بعيد؛
كانَ بالأمسِ منفتحاً ثمّ عاودَ الانطباق
على انعكاسٍ لهذه

الشّخوصِ التي تأهل فضاءاتِ
سلالةٍ لا يطالها الشكّ،
فضاءاتِ أشيائها ووقائعِها
(إلى اليسارِ أيمنُها وإلى اليمينِ أيسَرُها[2])،

---

(١) كتبها بباريس في ١٧ آب/ أغسطس ١٩٠٧. تتبع هذه السّونيتة الوصف التقليديّ للشعارات السّلاليّة (التّرس والخوذة وعُرف الخوذة). ويؤكّد تشبيهه الشّعار بالمرآة على الوظيفة النرجسيّة لهذه الشّعارات، لا سيّما في التّاريخ الشخصيّ لريلكه الذي كان استيهام الانتماء إلى النبالة مهيمناً عليه لفترة. (ملاحظة من المترجم: كانت الشّعارات السلاليّة شائعة في الغرب وما تزال معروفة في بعض الأوساط التقليدية، لدى العائلات المالكة مثلاً. وشعار من هذا النوع يشبه ما يُدعى في العربيّة «طغراء»، سوى أنّه لا يتمثّل في خطّ اسم الشخص المعنيّ، بل في رسم يرمز إلى تاريخ متوارَث أو إلى اعتقادات مشتركة).

(٢) هذا الانقلاب للاتّجاهات يحدث بفعل ظاهرة بصريّة بسيطة كما عند التطلّع إلى مرآة. فالفارس يحمل على ذراعه اليسرى الشّعار المرسوم. والشّخص الذي ينظر إلى الشّعار عن مواجهة يرى إلى اليسار ما هو مرسوم إلى اليمين والعكس بالعكس (المترجم).

التي بِها يَبوحُ وعنها يُعبِّرُ ويَعْرِضُها إلى النَظَر.
وهو مدموغٌ بخوذةٍ ذاتِ قناعٍ، مصغَّرة،
تَتسربلُ بالظَّلامِ والمَجد،

يعلوها عُرْفٌ مُجنّحٌ فيما تنزِل
شراريفُها في توتّرٍ وثراء
كأنّها مُكتنزةٌ بِشَكاوى.

العازب[1]

القنديلُ يعلو صحائفَه المهجورة،
والظّلامُ حولَه يتوغّلُ في خشبِ الخِزانات.
وهوَ يقدرُ أن يَهيم
في تاريخِ سلالتِهِ التي سوفَ تنقرضُ برحيله؛
بقدر ما يتقدّمُ في القراءةِ كان يبدو له
أنّه ربّما كان يمتلكُ كبرياءَ أسلافِهِ وهمْ يمتلكون كبرياءه.

الكراسيُّ المتعاليةُ الفارغةُ تزدادُ جموداً
على امتدادِ الحيطان؛ وقِطَعُ الأثاث
تنتفخُ بغطرسةٍ متثائبة؛
والليلُ يتسلّقُ رقّاصَ السّاعة،
ومن دواليبهِ الذهبيّةِ ينهمرُ مرتجفاً
وقتُه المطحونُ برهافة.

بيدَ أنّه لا يُمسكُ به. بلْ في حُمّاه تلك

---

(١) كتبها بباريس قبل ٢ آب/أغسطس ١٩٠٨. وتشكّل هذه القصيدة ما يشبه تتمّة «مرآتيّة» للقصيدة السّابقة. فوجود الشّعارات المترع بالتقاليد فارغ: والمرآة لا تعكس سوى طيف. إنّ ريلكه نفسه، الذي كان بلا إرث ولا وطن (أنظر قصيدته «الأخير» في «كتاب الصّوَر») يوجّه هنا نقداً حادّاً لنمط حياة كان هو يحلم به باستمرار.

يستخرجُ من تحتِ أسلافهِ أزمنةً أخرى
كأنّه يُجرّدُ جثثَهم من أكفانها.
إلى أن صارَ يهمسُ (لا شيءَ باتَ بعيداً عنه!).
ولقد أطرى على واحدٍ من كتّابِ الرّسائل
كما لو كانتِ الرّسالةُ مكتوبةً إليه: «يا لَكمْ تعرفُني!»
وضربَ على مَسْنَدِ الأريكةِ فَرِحاً.
لكنَّ المرآةَ، في داخلها الشّاسع،
كشفَتْ خُفْيةً عن نافذةٍ، وعن ستارة ـ
فهناكَ كانَ يقفُ الطّيفُ شبْهَ مكتملِ التّكوين.

المتوحّد(١)

كلاّ: ينبغي أن يصيرَ قلبي بُرْجاً
أقفُ أنا عند حوافّه:
هناكَ حيثُ لم يعدْ سوى المزيد من الآلام
وممّا لا ينْقالُ؛ وسِوى العالَم؛

وسوى شيءٍ ضائعٍ في ما هوَ شاسع،
تارةً يغمرُه الظّلامُ والنّورُ طوراً،
وسوى وجهٍ أخيرٍ يشتعلُ رغبة
ومقذوفٍ بهِ في الحِرمان؛

وجهٍ من الحجرِ أخيرٍ يَخضع
لتلك الأثقالِ التي تسكنه،
والأقاصي التي بهدوءٍ تفنيه
تُجبرُه دائماً على مزيدٍ من السّعادة.

---

(١) كتبها بباريس في منتصف آب/ أغسطس ١٩٠٧. ويتضّح من أبيات من الصّيغة الأولى، حذفها ريلكه، أنّه استلهم في كتابة هذه القصيدة برجاً قروسطيّاً ومنحوتات واجهته. سوى أنّه خفّف في الصّيغة النهائيّة من البُعد الدينيّ للقصيدة (يختفي هنا ذكْر الملاك والصّلاة) لصالح تصّور أكثر تجريديّة للعلاقة (Bezug)، علماً بأنّ مفردة «العلاقة» هذه ستصبح من المفردات الأساسيّة في شعره الأخير.

القارىء[1]

مَن يعرفُ ذلكَ الذي يشيحُ بوجهه
عن الكيانِ منقذفاً في كينونةٍ أخرى
وحدَه التقليبُ السريّعُ للأوراق
يقّطعها أحياناً بشيءٍ من العُنف؟

أمُّه نفسها لن تكون واثقةً
من أنّه هوَ حقّاً مَن يجلسُ هناكَ يقرأ
صفَحاتٍ ترتوي مِن خيالِ جسدِه.
أوَ نعلمُ، نحنُ المالكينَ ساعاتٍ كثيرة،

كم من الوقتِ أفلتَ منه قبل أن يرفعَ ببالغِ العناءِ عينيه،
رافعاً وإيّاهما كلَّ ما كان منطوياً في الكتاب،
عينيه التّواقتينِ للعطاءِ واللّتين

(١) كتبها بباريس في ٢ آب/ أغسطس ١٩٠٨. أنظر قصيدته الحاملة للعنوان نفسه في «كتاب الصّوَر». سوى أنّ موضوع القصيدة الحاليّة الحقيقيّ لا يتمثّل في فعل القراءة بل في مأساة الكاتب الذي يضحّي بحياته من أجل واقع آخر رمزيّ. لكن هناك أيضاً إمكان انعكاسات مرآتيّة: فالشّاعر يضحّي بواقعه من أجل القصيدة، ثمّ يأتي القارئ ليقع في «حبائل» هذا العالَم الخياليّ. والنعت «منزعجة» في البيت الأخير يشفّ عن ضرب من «الوعي الشقيّ» ملازم لتضحية كهذه، وهو يمهّد لقلب المنظورات الذي يعمد إليه ريلكه في عمله الكبير القادم «مراثي دوينو».

بدلَ أنْ تأخذا شيئاً تصطدمانِ بامتلاءِ العالَم:
كَصغارٍ وديعينَ يلعبون في وحدتهم
ويكتشفون الوجودَ على حين غرّة؛
سوى أنّ ملامحَه التي كانت منتظمةً بروعة،
بقيتْ منزعجةً إلى الأبد.

بستان التفّاح[1]

(بورغبي ـ غارْد)

تعالَ بُعَيدَ غروبِ الشّمس،
أُنظُرِ الخضرةَ المسائيّةَ، خضرةَ الحشائش؛
أفلا يبدو لكَ أنّنا طويلاً حفِظناها
في داخلنا وراكَمناها،

لنُخرجَها الآنَ من ذكرياتِنا ومشاعرِنا
وآمالِنا الجديدةِ وأفراحِنا شبْهِ المنسيّة،
وننثرَها أمامَنا أفكاراً
وهي ما تزال ممتزجةً بظلامنا الجوّانيّ،

---

(١) كتبها بباريس في ٢ آب/ أغسطس ١٩٠٧. وقد وضع هذه القصيدة لتمْثل في «ألبوم» الرسّام السويديّ إيرنسْت نورلنْد Ernst Norlind، الذي استضاف ريلكه في بورغبي ـ غارد Borgeby-Gard في صيف ١٩٠٤ (أنظر أيضاً «أمسية في سْكانيه» في «كتاب الصّوَر»). وتشبيه أشجار التفّاح بالأشجار التي رسمها دورير Dürer هو إجراء سبقَ أن عمدَ إليه ريلكه (إحالته مثلاً إلى لوحات فراغونار في قصيدة «البشروشات الورديّة» في هذا القسم من «قصائد جديدة»، وإلى باتينير في قصيدة «البرج» في القسم الأوّل)، وهو يوحي بأنّ الواقع يجد تكريسه في العمل الفنيّ وبفضله. وربّما كانت القصيدة تحيل أيضاً إلى لوحة «آدم وحوّاء» لدورير نفسه.

تحتَ أشجارٍ تَحسبها من رَسمِ «دورير»[1]،
تحملُ في ثمارِها الممتلئة
ثِقَلَ مائةِ يومٍ من الكدْح،
أشجارٍ مخْلصةٍ وصابرةٍ وتسعى

إلى أن تُعليَ من أجلِ الجميع
ما يتجاوزُ كلَّ قياس،
في حين لا نريدُ نحنُ طيلةَ عُمرٍ بأكملِه
سوى شيءٍ **واحدٍ** ونواصلُ النموَّ صامتين.

(١) ألبريشت دورير Albrecht Dürer (١٤٧١ ـ ١٥٢٨) رسّام ألمانيّ وعالم رياضيّات، بدأ بتعلّم الرّسم على أبيه (يُلقَّب بـ« دورير الشّيخ» أو «دورير الأب») أمضى في فتوّته ما يقرب من عشر سنوات في إيطاليا كان لها أثر كبير في تكوينه الفنيّ. ترك دورير عدداً هائلاً من الرسوم واللّوحات والمحفورات على الخشب والكتابات في الرّياضيّات والفنّ. يعتبر من أكبر رسّامي جميع العصور وأحد أساطين الفترة الانتقاليّة بين العصر الوسيط وعصر النّهضة، التي شهدت فيها الثقافة والفنون تحوّلات كبرى (المترجم).

رسالة محمّد(١)

عندما تراءى له في المغارةِ الملاك
ذلكَ الكائنُ العُلويُّ الذي يعرفُه المرءُ منذُ أوّلِ نظرة،
صافياً ومُشعّاً ولاهِباً،
تخلّى الرّجلُ عن كلِّ طلبٍ آخَر

وسألَ أنْ يبقى ما هوَ: تاجراً كانتْ أسفارُه
قد بَلبلتْ جَنانَه بقوّة؛
ما قرأَ يوماً ـ وفي تلك اللّحظة كانَ هناك
مثْلُ ذلكَ الكلامِ المُفرطِ العلوِّ في نظرِ كائنٍ حكيم.

بيدَ أنّ الملاكَ الآمِرَ أَراهُ مراراً
ما كانَ مكتوباً في صحيفته،

(١) كتبها بباريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧. كانت هذه القصيدة تحمل في البداية عنوان: *Die Berufung* («الرّسالة»)، ثمّ عنوَنها الشّاعر: *Mohammeds Berufung* («رسالة محمّد»). وقد أدخل إلى صيغتها النهائيّة ما يشبه شروحاً تاريخيّة، كأنّما من أجل التأكيد على المحمول الرمزيّ للقصيدة باعتبارها تأمّلاً في رسالة الشّاعر (قصيدة في القصيدة). وعليه، فرسالة محمّد نبيّ الإسلام وظهور الملاك جبرائيل وإيعازه لمحمّد بالقراءة، هذا كلّه يفيد منه ريلكه كـ«تعلّة»، ويخرجه من سياقه الدينيّ ليصف كثافة الفعل الشعريّ بشاكلة ستجد اكتمالها في المرثية التاسعة من «مراثي دينو». هكذا يُتاح لشعريّة «التعلّة»، التي سبق أن رأينا عليها أمثلة عديدة في هذا الدّيوان، أن تبلغ ذرى شاهقة عندما تعمل على استعارة مضمون دينيّ أو سواه وغرْسه في إشكاليّة شعريّة.

وكان لا يقبلُ التّراجعَ ويقول له أنِ: اقرأْ!

فقرَأَ: بحيثُ انحنى أمامَه الملاك.
وآنئذٍ صارَ هناكَ رجلٌ كان قد قَرَأَ منذُ وهلة،
وباتَ يَقدرُ ويَمْتثلُ ويُنْجِز.

الجبل(١)

ستّاً وثلاثين مرّةً ومائةَ مرّةٍ أيضاً
وصفَ الرسّامُ ذلكَ الجبل،
مَقصياً ثمّ من جديدٍ مُجتذَباً
(ستّاً وثلاثين مرّةً ومائةَ مرّةٍ أيضاً)

إلى ذلك البركانِ الذي يتعذّر القبضُ عليه،
سعيداً، مفتوناً، وحائراً، ـ
في حينِ كان البركانُ في صفاء أطرافه
ينشرُ مهابتَه دونما حدود:

---

(١) كتب البيتين الأوّلين من هذه القصيدة بباريس في تمّوز/ يوليو ١٩٠٦، وأكمل البقيّة في ٣١ تمّوز/ يوليو ١٩٠٧ في الأوان نفسه الذي كتبَ فيه القصائد الأربع التالية لهذه القصيدة. وصف ريلكه للجبل هنا مستوحى من رسوم اليابانيّ هوكوسيه Hokusai (١٧٦٠ ـ ١٨٤٩) لجبل فوجي ـ ياما Fuji-Yama، وكان ريلكه يعرف هذه الرّسوم منذ ١٩٠٣. كان الرسّام المذكور قد كرّس لبركان الجبل المقدّس سلسلتين من الرّسوم المنفّذة بالحفر على الخشب. وكان ريلكه معجباً بتصريح للرسّام استشهد هو به في رسالة لزوجته كلارا في ٨ نيسان/ أبريل ١٩٠٣ وفي رسالة أخرى إلى لو أندرياس ـ سالومي في ١١ آب/ أغسطس ١٩٠٣، يقول فيه: «في سنّ الثالثة والسبعين حقّقتُ فهماً نسبيّاً لبنْية الطّبيعة الحقّ وما عليها من حيوانات وأعشاب وأشجار وطيور وأسماك وحشرات. آمل بالنتيجة أن أكون في سنّ الثمانين قد تقدّمتُ في الفهم، وأن أنْفذ في سنّ التسعين إلى لغز الأشياء كلّها». يمكن أخيراً افتراض أنّ إشارة الشّاعر المباشرة إلى هوكوسيه تشكّل إحالة غير مباشرة إلى أساتذته (أي أساتذة ريلكه) الفعليّين: دا فنشي وروردان وسيزان.

مُنبثقاً من سائرِ النّهاراتِ ألفَ مرّة،
تاركاً ليالِيَ لا تُضاهى تسقطُ منه
باعتبارها مفرطةَ الصّغَر،
مستهلِكاً على الفورِ كلَّ صورة،
نامياً من شكلٍ إلى شكلٍ آخر،
غيرَ مكترثٍ، متنائياً ومعصوماً من كلِّ رأي،
وقادراً أن يقفَ على حين غرّة
وراءَ كلِّ ثلْمةٍ كمثْلِ طيف.

الطابة(١)

أيّتها الطّابةُ المستديرةُ يا مَنْ في أثناءِ تحليقِك
تَبُثّينَ حرارةَ يَدينِ اثنتَين
بِعَدمِ اكتراثكِ الطّبيعيِّ هذا؛ ما لا يَقوى على البقاء بينَ الأشياء،
ما هوَ بالنسبة إليها عديمُ الخطورة،

ما هو أقلُّ من شيءٍ وفي الأوانِ ذاتِه
هوَ شيءٌ بما فيه الكفايةُ لئلاّ ينزلقَ على حينِ غرّة
من بينِ أشياءِ الخارجِ إلى داخلِنا دونَ أن يكونَ مرئيّاً، هذا الشّيء
فيكِ قد اندسَّ، أنتِ العالقة بينَ الطّيرانِ والسّقوط،

(١) كتبها بباريس في ٣١ تمّوز/ يوليو ١٩٠٧. وتلعب الطّابة في عمل ريلكه، من «كتاب السّاعات» إلى أشعاره الأخيرة، دوراً محوريّاً. وتروي إليزابيث فون شميدت ـ باولي Elisabeth von Schmidt-Pauli في ذكرياتها عن ريلكه أنّ الشاعر أسرّ لها في ١٩١٨ بأنّه يعدّ قصيدة «الطّابة» هذه فضلى قصائده، وذلك لأنّه لم يعبّر فيها، على حدّ قوله، «سوى عن استحالة وصف حركة أو إيماءة محض». ويساهم شكل القصيدة نفسه (سونيتة مزيدة بمقطع إضافيّ من ثلاثة أبيات) في الإيحاء بأهميّة القصيدة وتميُّزها. ويرينا النّاقد مانفريد أنغل Manfred Engel في كتاب له عن ريلكه محوريّة هذه القصيدة في عمله الشعريّ. فهي تدشّن الانتقال من رمزيّة تؤنسن الأشياء إلى «تجريديّة شبْه هندسيّة» تقوم على الاشتغال على الصّوَر والوجوه والأشكال، وعلى دفع الأشياء المُحايثة أو العاديّة إلى تحقيق نوع من التّسامي أو الارتقاء. وهذا هو في جوهره صنيع «الموضوع الفنيّ» أو «الشيء الفنيّ Kunst-Ding»، فهو وحده يتيح امتزاج العقلانيّ بالحسيّ، والفيزيقيّ أو العلميّ بالميتافيزيقيّ. مع ذلك فإنّ ريلكه يحترس من الذّهاب إلى حدّ التجريد المحض، ويكفي للاستدلال على هذا الانتقال فوراً من البيت الأخير في القصيدة الحاليّة إلى البيت الأوّل في القصيدة التالية لها.

أنتِ المتردّدة: ففيما تكونينَ مرتقيةً في الأجواء
تختطفينَ الرّمْيةَ وتهبينَها انطلاقَها
كأنّكِ حملتِها وإيّاكِ، ـ ثمّ إذا بكِ مُنحنِية،
ومُعَلَّقةٌ، ثمّ من علٍ وفَجأة
تُرينَ اللاّعبينَ محلاً جديداً،
وكما في تشكيلةٍ راقصةٍ تَصُفّينَهم، وختاماً

تسقطينَ في كأسِ الأيدي الممدودةِ إلى أعلى
منتظَرَةً ومرغوباً فيكِ من لدُنِ الجميع،
حيّةً وبسيطةً وطبيعيّةً وصافية.

الصّغير(١)

بصورةٍ آليّةٍ كانوا يراقبونَ لَعِبَه؛
من وجهِه الجانبيّ أحياناً
كانت تنبثقُ استدارةُ محيّاه كلّه،
الصّافي والمكتملِ كَساعةٍ مُنْقضِية،

تنفتحُ وتدقُّ عندما تبلغُ نهايتَها.
بيدَ أنّ الآخرين ليسَ يَحسِبونَ الدقّات،
هم الذين أذواهُم التعبُ وأوهنَتهم الحياة؛
وهم لا يرونَ كيفَ يَحتمل ـ،

يَحتملُ كلَّ شيءٍ، حتّى فيما بَعد
عندما يأتي في ثيابِه الصّغيرة،
مُتعَباً وإلى جانبهم يجلسُ كما في صالةِ انتظار،
مرتقِباً أن يحينَ زمنُه.

---

(١) كتب الأبيات الأربعة الأولى بباريس في ٣١ تمّوز/ يوليو ١٩٠٧، وأكمل البقيّة في اليوم التالي. وثمّة تعارض واضح بين هذه القصيدة وسابقتها، لا سيّما وأنّ الموضوع المشترك (اللّعب) يحيل كلا النصّين إلى عالم خياليّ واحد. فريلكه يبدو هنا وهو يغادر أجواء قصيدة «الطّابة» الارتقائيّة ليرصد عذابات الحياة اليوميّة التي ميّزت طفولته.

الكلب[(١)]

في النّظراتِ تتجدّدُ في الأعلى بلا انقطاع
صورةُ عالَم ويُصادَقُ عليها.
وحدَه من آنٍ لآخرَ إلى جانبِه يَنزل
في السّرِّ شيءٌ ما، وفي هذه الصّورة

يَنتحي هوَ لنفسهِ مكاناً، في الأسفلِ تماماً،
يكونُ هوَ فيه مختلِفاً، كما هوَ، لا مُستضافاً ولا مطروداً،
متخلّياً، وسْطَ ارتيابهِ، عن حقيقتِه
إلى تلكَ الصّورةِ التي سرعانَ ما يَنساها،

دونَ أن يكفَّ مع ذلك عن أن يَبْسطَ إليها وجهَه،
كَمَن يتوسّلُ، قريباً من أن يَفهم،
وعلى أهبة القبولِ، ولكنّه في نهايةِ المطاف
يَرفضُ: فلو قبِلَ بها فلن يكون.

---

(١) كتب الأبيات الخمسة الأولى في نهاية حزيران/ يونيو ١٩٠٧ وأكمل البقيّة في ٣١ تمّوز/ يوليو من العام نفسه. لفهم هذه القصيدة ذات الطبيعة الإلماحيّة ينبغي الانتباه إلى أنّ نظرة الكلب الموصوفة فيها تتّجه من الأسفل إلى الأعلى، فهي تقف هنا بالتضادّ مع الهوس المغرور الذي يعرب عنه الإنسان في «تفسير العالَم». ويذكر ريلكه الكلب في مواضع عديدة من عمله (رسائله بخاصّة)، حتّى أنّ نشرة «لا بلاياد» الإيطاليّة لأشعار ريلكه خصّصت ملفّاً لتتبّع صورة الكلب عنده. وينعت ريلكه الرسّام سيزان في إحدى رسائله إلى زوجته كلارا سبقت الإشارة إليها بأنّه «كلبُ عملِه»، أي أنّه ينصرف إلى المجهود الفنيّ بطاعة كلبٍ وامتثاله ومواظبته.

الجُعَل الحجريّ[1]

أوَ ليستِ النّجومُ جاراتِك؟
وأيُّ شيءٍ ليسَ في متناولِك،
ما دمتَ لا تقدرُ أن تُمسكَ بنواةِ العقيقِ الأحمر
في هذا الجُعَلِ العظيمِ الصّلابة،

دونَ أن تحملَ في دمِكَ هذا الفضاء
الذي يَكتنفُ دُرْعتَه؛ والذي لم يكُ يوماً
أكثرَ رقّةً ولا أكثر قرباً ولا أكثرَ استسلاماً منه هنا.

منذُ آلافِ السّنواتِ يَستلقي هوَ على هذه الدّوابّ،
حيثُ لا أحدَ يستخدِمُه أو يَمحوه؛
والجِعلان تنغلقُ وتغفو
تحتَ هَدهدةِ ثِقَلِه.

---

(١) كتبها بباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. وما يهمّ ريلكه في اختيار هذه التّحفة الصّغيرة التي تصوّر جُعلاً (دابّة صغيرة شبيهة بالخُنفَساء) ليس هو مكانة هذا الحيوان في الثقافة المصريّة القديمة، التي كان أهلها يعدّونه رمزاً للخلود ويصنعون أختاماً وتمائم تحاكي شكله، بل الدّيمومة الخالصة المتحدّية للزّمن التي تعرب عنها هذه المنحوتات والحُلى الصغيرة المصنوعة من العقيق الأحمر.

بوذا في هالته[1]

مَركزٌ لكلِّ المراكزِ، نواةٌ لكلِّ نواة،
لوزةٌ[2] تنغلقُ وتفقدُ مرارَتها، -
وهذا كلُّه، ممتدّاً حتّى النّجوم،
هوَ لبابُ ثمرتِكَ: سلامٌ عليك.

تُحسُّ بأنّك ما عادَ يَعلَقُ بكَ شيء،
فلِحاؤكَ يَسَعُ الكونَ غيرَ المتناهي،

(١) كتبها قبل ١٥ تمّوز/ يوليو ١٩٠٨. أنظر قصيدَتي ريلكه المعنوَنتين «بوذا» في القسم الأوّل من «قصائد جديدة». هنا يستعيد ريلكه فكرة بوذا باعتباره «مركز العالَم» التي سبق أن عبّر عنها بخصوص تمثال بوذا الماثل في حديقة منزل رودان في مودون (أنظر حاشية القصيدة الأولى بعنوان «بوذا» في القسم الأول من هذه المجموعة). والقصيدة الحاليّة الوجيزة التي تختتم «قصائد جديدة» تجعل من بوذا صورة للامتلاء والكمال المطلقَين. فشأنه شأن العمل الفنيّ، يشغل هو مركز العالم، «المركز المُضاع» في الحداثة، أو مركزها «الفارغ». وقد زعمَ بعض النقّاد أنّ ريلكه يفيد هنا من الفيزياء الحديثة ومن الهندسة غير الإقليديّة، وهو لا يفعل في الحقيقة سوى أن يتخيّل وحدة الكون ووحدة طاقته ويحيلها إلى مركز أوحد يراه هو متمثّلاً في بوذا. والتحيّة الموجَّهة إلى هذا الأخير في نهاية المقطع الأوّل (Sei Gegrüsst!)، إنّما تشكّل ما يشبه نقلة من التحيّة المكرّسة لمريم العذراء في الصلوات المسيحيّة («السلام عليكِ يا مريم...») إلى مستوى آخر تبدو فيه هذه التحيّة وهي تؤكّد الاعتقاد بأنّ الشاعر والفنّان ينيطان بالفنّ مهمّة ردم الفراغ الذي أحدثه الثقافة العلمانيّة إذْ لم تعوّض فيه عن غياب اليقين الدّينيّ بشيء آخر.

(٢) عادةً ما تُصوّر وجوه السيّد المسيح ومريم العذراء والقدّيسين محاطة بإطار يشبه شكل ثمرة اللّوز، دلالة على هالاتهم النّورانيّة. وهالة كهذة تُدعى «الماندورلا» (من المفردة الإيطاليّة الدّالة على «لوزة Mandorla»). ويصوّر ريلكه هنا بوذا محاطاً بهالة مماثلة (المترجم).

ونُسْغكُ المُعافى يندفعُ فيه أيّاً كانتِ الأماكن.
ومِن الخارجِ يُسْعِفُه نور،

لأنّ شموسَكَ في العُلى دائرة
في امتلائها المُشتعِل،
وفي داخلكَ يعتملُ من قبْل
ما يَتخطّى كلَّ شمس.

جنّـاز(١)

(١) نشرَ ريلكه هذين الجنّازين في كتّيب صدر عن منشورات «إنْزل Insel» في لايبتسغ في أيّار/ مايو ١٩٠٩ تحت عنوان *Requiem* («جنّاز»). وتُتبع بعض نشرات آثار ريلكه الشعريّة هذين الجنّاز بجنّاز ثالث يقع في أربع صفحات، عنوانه «جنّاز في موتِ طفل»، يعود في الحقيقة إلى قصائد الشّاعر من وراء القبر. بخصوص كلا العملين ورؤية ريلكه لنمطَي الرّحيل الموصوفين (بسبب آلام الولادة في الحالة الأولى، وعن انتحار في الحالة الثانية) أنظر الحواشي التّالية وتصدير الدّيوان (المترجم).

١ ـ جنّاز لصديقة رسّامة[1]

لديَّ موتى[2]، تركتُهم يُغادِرون
ولطالما أدهشَني أنَّ ألفيَهم متطامنينَ إلى هذه الدّرجة،
سريعي الإقامةِ في حالةِ الموتِ، قانعين،
وإلى هذا الحدِّ مختلفينَ عن سُمعتهم. أنتِ وحدَكِ تعودين
تلمسينَني وتَحومينَ وتريدينَ أن ترتطمي
بشيءٍ ما كي يَشهَدَ رنينُه على حضورِكِ.
آه لا تسلبيني ما أتعلّمهُ ببطءٍ. إنّي

---

(١) كتبَه بباريس في الحادي والثلاثين من تشرين الأوّل/ أكتوبر والأوّل والثّاني من تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٠٨. والصديقة المتوفاة هي الرسّامة باولا بيكر Paula Becker (١٨٧٦ ـ ١٩٠٧)، التي تزوّجت من الرسّام أوتّو مودرزون Otto Modersohn (١٨٦٥ ـ ١٩٤٣) في العام ١٩٠١. كانت أقرب صديقة لزوجة ريلكه، النحّاتة كلارا ريلكه ـ فيستهوف، وقد تركت بريشتها صوراً شخصيّة (بورتريهات) لكلّ من الشّاعر وزوجته. توفّيت باولا بيكر في ٢٠ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٠٧ من جرّاء آلام المخاض بعدما ولدت طفلة في الثاني من الشهر نفسه. واعتبرَ ريلكه هذه الوفاة نتيجة مباشرة للتناقض (الذي كان يؤرّقه هو نفسه) بين مستلزمات الإبداع الفنيّ والحياة العائليّة. كتب الشّاعر هذا الجنّاز في ثلاثة أقسام، بأبيات مرسلة (بلا قافية)، يقدّم في مطلعها الرسّامة الراحلة نفسها كعائدة من الموت تطالب بإلحاح بأن تعاد إلى عالم الأحياء. في القسم الأولى يضع المصير الزمنيّ أو الأرضيّ للفنانة وبلادها الخياليّة (مصر) بمواجهة البقاء عبر الفنّ. وفي القسم الثاني يفجّر مسألة إرادة الحياة وضغط الحياة المنزليّة على الفنّ. وفي القسم الثالث، ينمّي نظريّته في «الحبّ غير الاستحواذيّ» ونظرته الميثولوجيّة للموت، فتتحوّل الرسّامة باولا إلى أوريديس، عشيقة أورفيوس المفقودة في عالم الأموات. (بخصوص هذا العمل ونظرة ريلكه لرحيل الفنّانة المبكّر، أنظرْ تصدير الدّيوان.)

(٢) أنظر بخصوص تصّور ريلكه للعلاقة (الشعريّة) بالموتى قصائده «أورفيوس، أوريديس، هرمس» و«ألكستيس» في القسم الأوّل من «قصائد جديدة»، والسونيتة ١٣ من القسم الثاني من «سونيتات إلى أورفيوس».

لَمصيبٌ؛ مخطئةٌ أنتِ
عندما تشعرينَ في انفعالكِ ببعضِ حنين
إلى هذا الشّيء أو ذاكَ. إنّنا نُحوِّل الأشياء
غيرَ القائمةِ هنا والتي تَصير
ما إن نعرفُها انعكاساً لوجودِنا.
كنت أحسبُكِ صرتِ أبعدَ بكثيرٍ؛ يُقلقني
أنّكِ **أنتِ** بالذّاتِ تَهيمينَ وتأتين
أنتِ يا مَن بفضلكِ أكثرَ ممّا بفضلِ أيّةِ امرأةٍ أُخرى
تحوّلتْ أشياءُ كثيرة.
وذلكَ لا لأنّنا عندَما متِّ شعَرنا بالخوف،
ولا لأنّ موتَكِ القويَّ جاءَ ليبْترَنا بصورةٍ غامضة،
فاصلاً بينَ ما يَسبقُ هذه الهنيهة
وما يبدأ الآنَ منها، فذلكَ شأنُنا نحن:
أنْ نرتّبَ هذا سيكون
عملاً[1] نضطلعُ به مثلَ سواه.
لكنْ أن تكوني أحسستِ بالخوفِ وأنّكِ الآنَ أيضاً
خائفةٌ حيثما لم يعدْ للخوفِ من مكان،
أنْ تأتي إلى هنا ذاتَ هنيهةٍ من أبديّتك،
إلى هنا يا صديقة،
حيثُ لم **يقمْ** بعدُ أيُّ شيء، وأنّكِ، وقد نُثرتِ

---

(١) كانت مفردة «العمل» هي المفردة المفتاح لدى ريلكه في تلك الفترة؛ أنظر الفقرات المخصّصة لـ «قصائد جديدة» في تصدير الدّيوان. وفي رسالة إلى زوجته كلارا مؤرّخة في ٤ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٨ يتحدّث ريلكه عن «سموات العمل غير المتناهية».

المرأةِ الأولى في الكلِّ واختُزِلتِ إلى نصْفِ كيانٍ،
لستِ تُمسكين بانبثاقِ ما لا يُحصى من صُوَر الطَّبيعة
كما أمسكتِ هنا بكلِّ شيء؛
أن تكونَ الجاذبيّةُ الصّامتةُ لقلقٍ ما
قد أرجعتكِ من ذلكَ المَدار الذي كانَ قد شرعَ باستقبالكِ بحفاوة،
وأعادتْكِ إلى الأرضِ حيثُ يُحسَبُ الزّمنُ حساباً[1] ـ:
فذلكَ يوقظني في الليل مِراراً
كلصٍّ يدخلُ كاسِراً بابَ بيتي.
ولو كانَ في مقدوريَ القولُ إنّكِ تُسْدينَ لنا إحساناً فذّاً،
وإنّكِ عن عظمةِ الرّوحِ فيكِ وعن فائضٍ من الثّراء،
ومن فرط ثقتكِ بنفسِكِ أو انطوائكِ على ذاتِك،
تأتين هنا حائمةً مثْلَ صغيرٍ، وليسَ تخشين
هذه الأماكنَ التي تجولُ فيها المَخاطر ـ:
ولكنّما كلاّ، وا أسفاه، إنَّكِ تتوسَّلين. وذلكَ ما
يَنفذُ فيَّ حتّى النّخاعِ ويبعثُ فيَّ ما يُشبه صريرَ منشار.
ولو انّكِ جئتِ مثلَ طيفٍ لتُوسعيني لوماً،
ومن أجلِ تعنيفي لأنّني أثناءَ اللّيل
أندسُّ في رئتيَّ، في أحشائي،
في آخِرِ ملجأٍ فقيرٍ في قلبي،
فلن تكونَ هذهِ الملامة

(١) كان الخوف من «الزمن» المحصيّ أو الاعتياديّ والازدراء به متواترَين لدى ريلكه، عبّر عنهما في مسرحيّته الشعريّة المبكّرة «الأميرة البيضاء»، وفي آخِر المرثيّة التّاسعة من «مراثي دوينو»، وفي صفحات عديدة من روايته «دفاتر مالته...»

بِقسوةِ توسُّلكِ هذا. ما تطلبين؟
أتُريدينَ أن أسافرَ؟ أنَسيتِ
في مكانٍ ما شيئاً يتعذّبُ ويريد
أنْ يلحقَ بكِ؟ أينبغي
أنْ أسافر إلى بلادٍ لم ترَيها يوماً
مع أنّها كانتْ كَواحدٍ من أقربائك،
وكالنِّصفِ الآخر من حواسِّكِ[1]؟
سأسافرُ مخترقاً أنهاراً
وأنزِلُ إلى اليابسةِ لأسألَ عن العاداتِ القديمة،
سأُحادثُ النّساءَ عندَ أعتابِ بيوتهنّ،
وأرى كيفَ يُنادينَ صغارَهنّ.
وأُعاينُ كيف يُحوّلونَ هناكَ المَناظِر
بالعَملِ العريقِ في الحقول؛
سأطلبُ أن أُقادَ إلى مَلِكِهم،
وأرشو الرُّهبانَ لِيَدَعوني أرقُد
في ظلِّ أعظمِ أنْصابِهم
ويخرجوا بعدَ ذاكَ مُغْلقينَ عليَّ أبوابَ معبدهم.
آنئذٍ، بعدَما أكونُ عرفتُ أشياءَ كثيرة،

---

(١) هذه البلاد، التي يمكن دعوتها «البلاد الخياليّة» لباولا، هي مصر، التي كانت كلارا زوجة ريلكه قد زارتها، وسيزورها ريلكه نفسه في ١٩١١. وفي رسالة إلى كلارا في ٤ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٨، يخبر الشّاعر زوجته بأنّه وجد في اللوفر تمثالاً نصفيّاً لملكة فرعونيّة ملامحها شديدة الشبَه بالملامح التي وهبتها كلارا نفسها لصديقتها باولا في تمثال نصفيّ كانت هي قد «صوّرتْها» فيه. وفي المرثيّة العاشرة من «مراثي دوينو»، سيجعل ريلكه من مصر، وبالذات من فضاء الأهرام، منْظراً يرمز إلى «الضّفة الأخرى» أو عالم الأموات.

سأكتفي بالنّظر إلى الحيوانات
لعلَّ شيئاً من رشاقتها يتسلّل
إلى مفاصلي؛ ستكون لي حياةٌ وجيزة
في أعينِها التي ستَنطبقُ عليَّ ثمّ رويداً رويداً
تُفْرِجُ عنّي، هادئةً وبلا أحكام.
وسأسألُ البساتِنةَ أنْ يقرأوا عليّ
أسماءَ أزهارٍ كثيرةٍ، كي أجلبَ
بينَ بقايا أسمائها الجميلة
آثارَ عطورٍ وفيرة.
وفواكه، سأشتري من الفواكِه
ما ينعكس فيه الرّيفُ بكامِله حتّى السّماء.
ذلكَ أنّكِ تُدركينَ هذا:
إمتلاءَ الفاكهةِ[1]. كنتِ تضعينَها أمامَكِ في آنية
وتَزِنينَها بمقتضى ألوانِ رسومِك.
والنّساءُ أيضاً كنتِ ترينهنّ مثلَ ثمارِ
والصّغارُ كنتِ تَعدّينَهم مصبوبين من الدّاخل
في بوتقاتِ حياتهم.
وأخيراً رأيتِكِ أنتِ نفَسكِ مثْلَ ثَمرة،
فتعَرَّيتِ من ثيابكِ ووقفتِ أمامَ المرآةِ ونَفذتِ
بكاملكِ إليها، إلاّ نظرتُكِ بقيتْ أمامَها شاخصةً ومَهيبة،

(١) إشارة محتملة إلى لوحة لباولا بيكر عنوانها «طبيعة جامدة وشمّامات»، وإلى ما رسمتْه من صور شخصيّة لنفسها ولآخرين.

وهيَ لم تقلْ: «ها أنَذا»، بل: «هوَ ذا»[1].
وفي نهايةِ المطافِ كانت نظرتُكِ عاريةً من كلِّ فضول،
ومن كلِّ استحواذٍ، وبمثْلِ هذه الفرادةِ فقيرة
بحيث ما عادتْ ترغبُ فيكِ: صارتْ **قدّيسة!**
هذه هي الصّورةُ التي أريد أن أحتفظَ بها منكِ
إنسلالكِ العميق هذا إلى قلب المرآة،
نائيةً عن كلِّ شيءٍ. فلمَ تعودينَ مختلفةً عمّا كنتِ؟
لمَ تُناقضينَ نفسكِ؟ ولماذا تريدين
أن أصدّقَ أنّ كريّاتِ العنبرِ[2] هذه
حولَ جِيدكِ ما برحَ فيها شيءٌ من الثِّقَل،
شيءٌ من ذلكَ الثِّقَلِ الذي لا تعود
تملكه الصُّوَرُ التي نالتْ في العالَم الآخرِ هدأتَها؟
لمَ تُرينَني في موقفكِ هذا هواجسَ سوداء؟
ما الذي يَحدوكِ إلى قراءةِ تدويراتِ جسدِك
كما تُقرأ
خطوطُ كفٍّ، بحيثُ لا أعود أُبصرها
من دون أنْ ألمحَ فيها مصيراً؟
تعالي تحتَ ضوءِ الشّموعِ. لا يُرهِبُني

---

(١) الاحتفاء بالشّيء (المشار إليه بـ «هوَ ذا»، هذه العبارة التي تعادل صرخة اكتشاف)، وتفضيله على الإشارة إلى الحضور الذاتيّ («ها أنذا»): هنا تتلخّص الرّؤية الموضوعيّة للشّيء في الفنّ، التي أدخلها سيزان وتوقّف ريلكه طويلاً عندها في رسائله عن الفنّان، ثمّ عمل على «ترجمتها» في عمله الشعريّ نفسه (المترجم).

(٢) في الصّورة الذاتيّة التي رسمتْها باولا لنفسها في ١٩٠٧ بعنوان «الرسّامة الحاملة غصن مغنوليّة»، وهي من آخِر أعمالها، نراها محاطة العنق بقلادة من كريّات مصنوعة من حجر العنبر الكريم.

أنْ أُحدّقَ بالموتى، فلئن كانوا يعودون
فلأنّ لهمُ الحقَّ في أن يقيموا
في نظراتنا كَسائرِ الأشياء.
تعالي؛ سنظلُّ للحظةِ صامتَين.
أنظري إلى هذه الوردة على طاولتي؛
أفَليسَ الضّوءُ الذي يغمرُها
هوَ تماماً بمثلِ وَجلِه
عندما ينطرحُ عليكِ؟ هيَ أيضاً
ما كانَ عليها أن تأتي إلى هنا. كان خليقاً بها البقاء
في الخارجِ، في الحديقةِ، فلا تمتزجُ بِي،
هناكَ كان ينبغي أن تمكثَ، أو تذويَ وتموت ـ
الحالُ، إنّها باقيةٌ: ففيمَ يهمُّها وَعْيِي أنا يا ترى؟

لا تفزَعي إذا ما كنتُ الآنَ أفهَمُ؛ إنَّ ذلك
لَيتعالى فيَّ: لا أستطيع
إلاّ أن أَفهمَ، ولو بثمنِ موتي.
أنْ أفهمَ أنّكِ هنا. إنّني لأفهَم.
كما يدُرك أعمىً ما يَلمسه بيديه،
أُحسُّ أنا بمصيركِ ولا أقدرُ أن أُسَمّيَه.
فلنَشْكُ معاً من أنّ أحدَهم
من مرآتِكِ اختطَفَكِ. أوَ ما زلتِ تعرفينَ البكاء؟
كلاّ، ما عدتِ تعرفينَ ذلكَ. قوّةُ دموعكِ، تيّاراتُها،
هذا كلُّه حوَّلتهِ نظرةً ناضجة،

وكنتِ منهمكةً في تحويلِ
كلٍّ واحدٍ من أنساغِك إلى حياةٍ قويّة
تصعدُ وتدورُ متوازنةً بعماء.
وهيَ اللّحظةُ التي انتشلتْكِ فيها صُدفةٌ، صُدفتكِ[١] الأخيرة،
إنتشلتْكِ من أقصى مسيرتِكِ لتُعيدَكِ
إلى عالمٍ تتمتّع فيه الأنساغُ **بمشيئة**.
وهيَ لم تنتشلْكِ كلَّكِ، بل شذْرةً منكِ أوّلَ الأمر،
لكنْ عندَما اغتنى الواقعَ يوماً بعد يوم
من تلكَ الشّذرةِ وازدادَ ثِقَلاً،
إحتجتِ إلى نفسكِ بكاملِها؛ فشَرَعتِ بالمَسير
وشذرةً بعدَ شذرةٍ وبمنتهى المشقّة
خرجتِ من النّاموسِ لأنّكِ كنتِ بحاجةٍ إليكِ.
ثمَّ نَبشتِ في أعماقكِ، ومن تربةِ قلبكِ السّاخنةِ بكلِّ ذلك الظّلام
أطلعتِ بذوراً كانتْ ما تزالُ بَعدُ في كاملِ طراوتِها
وكانَ موتُكِ سينبثقُ منها؛ موتُكِ أنتِ،
موتُكِ الخاصُ المنسجمُ وحياتَكِ الخاصّة.
ولقد أكلتِ بذورَ موتِك،
كَسواكِ، أكلتِ بذورَه تلك
التي تركتْ في فمِكِ مذاقاً حلْواً
ما كنتِ لتتوقّعيه؛ كانتْ شفتاكِ منهُ عذبَتَين
أنتِ يا مَن كنتِ من قبلُ في صميمِ حواسِّكِ بالغةَ العُذوبة.

---

(١) تحيل هذه «الصُدفة» إلى تجربة الحمل، التي قتلت الفنّانة، بالمعنيين الفعليّ والرمزيّة لمفردة «القتل».

إنّه لَينبغي أن ننوحَ. أتعلَمين
كيفَ تردّدَ دمُكِ في البدء وأحجمَ قبلَ أن يعود
من ذلكَ المَدارِ الذي لا يُضاهى عندَما نادَيتِه؟
يا لاضطرابِه وهو يستعيدُ انخراطَه
في دورةِ الجسدِ المرتبكةِ؛ يا لارتيابِه
وكذلكَ يا لاندهاشِه وهو يدخلُ إلى المشيمة،
وقد أشعرَه ذلك المسارُ الطّويلُ بالتّعَبِ على حين غرّة.
ولقد همزتِه أنتِ ودفعتِه أماماً
واجتذبتِه إلى الموقدِ كما يُجَرّ
إلى مذبحِ القرابينِ قطيعُ حيَوانات؛
وفوقَ ذلكَ كنتِ تريدينَ منه أنْ يفرحَ بذلك.
وانتهى بكِ الأمرُ إلى إجبارِه،
فركَضَ مسروراً ووهَبَ نفسَه. كان يبدو لكِ
أنتِ المعتادة على مقاييسَ مختلفة،
أنّ ذلك سيدومُ هنيهةً لا أكثر.
لكنّكِ كنتِ في الزّمنِ، والزّمنُ طويلٌ جداً.
الزمنُ يمرُّ، وينمو، وهوَ شبيه
برجوعِ علّةٍ مُزمِنة.
كم كانت حياتُكِ وجيزةً بالمقارنة
بتلكَ السّاعاتِ التي كنتِ تُمضينَها جالسةً وبِصَمتٍ
تجعلينَ القوى الكثيرةَ لمستقبلكِ الكثير
تنحني على طفلكِ الذي كان يَنشأ
والذي كان هو أيضاً مصيراً؟ يا للعَمَل الأليم!

يا له صنيعاً يتجاوزُ كلَّ قوّةٍ. ولقد قمتِ به
يوماً تلوَ يومٍ، إليه قمتِ
ومن نَوْلِكِ سحبتِ أجملَ لُحمة
واستعملتِ كلَّ الخيوطِ على منوالٍ آخر.
وفي الختامِ كان ما يزالُ لديكِ الشّجاعةُ الكافيةُ لتحتفلي.
لأنّكِ ما إن اكتملَ ذلك حتّى طالبتِ بمكافأتك
كالصّغارِ عندما يَشربون
المَغْلِيَّ الحامضَ ـ الحلوَ الذي ربّما كان يشفي.
وعليهِ فقد كافأتِ نفسَكِ: عن الآخرين
كنتِ مفرطةَ البُعد وما زلتِ كذلكَ الآنَ أيضاً،
لا أحدَ كانَ سيتخيّلُ أيّة مكافأة
يمكن أن ترضيكِ. لكنّكِ كنتِ تعرفينَها.
فَجلستِ في سريركِ سريرِ الولادة،
وكانت أمامَكِ مرآةٌ تعيد لكِ كلَّ شيء
في تمامه. وكان ذلكَ الكلُّ هو **أنتِ**.
في الأمامِ تماماً، وَفي الدّاخلِ ما كانَ سوى الوَهم،
ذلك الوَهم الجميل لامرأةٍ تهوى
أن تتزيَّنَ وتُمشّطَ شَعرَها وتتحوّل.
هكذا مُتِّ مثلما كانت النّسوةُ يَمُتْنَ بالأمس،
مُتِّ ميتَةً قديمةً في حرارة المنزل،
ميتةَ منْ يَلِدنَ ويرغبنَ
في أنْ ينغلقنَ من جديدٍ ولا يقدرنَ على ذلك
لأنّ ذلكَ الظّلامَ الذي ولدنَه في الأوان ذاته

يعودُ إليهنّ ويُلحّ ويخترقُ أجسادَهنّ.
لكنْ أما كانَ علينا أن نأتيَ بندّابات؟
نساءٍ يبكين من أجل المالِ،
يُدفَع لهنَّ ما فيه الكفاية
لِيَنُحْنَ اللّيلَ كلَّه
عندَما يكونُ صَمتَ كلُّ شيء؟
شعائرُ! يلزمنا ذلكَ! ليس لدينا ما يكفي
من الشّعائرِ. كلُّ شيءٍ ينصرمُ، كلُّ شيءٍ تُدمّرُه الكلمات.
ولذا يجبُ أن تأتي، أنت الميّتة، لتتداركي
وإيّايَ ما فاتَنا من نواحٍ. أوَ لا تسمعينَني أنوح؟
أريدُ أن أنشرَ صوتي كَغطاء
على بقايا موتكِ، وأجتذبَه
إلى أن يتمزّقَ إرباً إرباً؛
آنئذٍ يتمزّقُ كلُّ ما أقول
في هذا الصّوتِ ويموتُ من البرد؛
هذا إذا ما كفانا النّواحُ، والحالُ فإنّي
أَنطقُ الآنَ بالتُّهمةِ: لا أتّهمُ ذاك
الذي من نفْسِكِ اختطَفَكِ
(لن أُحسنَ تمييزَه، فهوَ شبيهٌ بالآخرين)،
بل أتّهمُ الرَّجُلَ[(١)]، متَّهِماً من ورائه الجميع.

(١) يُدين ريلكه بصورة خاصّة الرّجل ويتهّمه بإرادة «الاستحواذ» على المرأة (أنظر الفقرات المخصّصة لهذه القصيدة في تصدير الدّيوان). وليس في عمل ريلكه من «عشّاق كبار»، بل هناك «عاشقات كبيرات» فحسب، هنّ شواعر وقدّيسات.

وإذا ما تصاعدتْ من مكانٍ ما من أعماقي
ذكرى لستُ أعرفُها بَعد
تُريني أنّني كنتُ ذاتَ يومٍ طفلاً،
ربّما النقطة التي كانت فيها طفولتي
طفولةً بأكثر ما يمكن من الصّفاء:
فلا أريدَ أن أعرفَها. سَأصنعُ منها ملاكاً
حتّى من دونِ أن أَنظر إليها،
وسأقذفُ به إلى المرتبةِ الأولى من الملائكة
الذين يُوَلْوِلونَ فيما يتذكّرونَ خالقهم.
ذلك أنّ هذه المعاناةَ تدومُ منذ زمنٍ طويل.
ولا أحدَ يحتملُها؛ إنّها بالنسبةِ إلينا مُفرطةُ الثّقَل،
المعاناة الشائكة للحبِّ الكاذب،
الذي يستندُ إلى التّقادُمِ وإلى العادة
ويزعمُ أنّ له حقوقاً وينمو
مُفتئتاً على الحقوق.
فمَن ذا يحقُّ لهُ أنْ يَملك؟
مَنْ ذا الذي يقدر أن يَمتلكَ ما هو منذورٌ إلى التّلاشي،
وما لا يَسمحُ إلاّ لماماً
بالقبضِ عليه ببالغِ السّعادةِ وما نعيدُ على الدّوام رمْيَه
كما يَرمي طابتَه طفلٌ صغير؟

فكَما لا يقدرُ قائدُ مُحاربين
أن يستبقيَ عندَ قيدومِ سفينتِهِ إلاهةَ نصْرٍ مُجنَّحة[١]
عندما تقذفُ بها الرّشاقةُ السّرّيةُ لألوهتها
بَغتةً وسْطَ رياحِ البحرِ الألِقة:
لا أحدَ منّا له القدرة
على مُناداةِ المرأةِ التي ما عادتْ تُبصِرُنا،
والتي، طوالَ شوطٍ من حياتها قصير،
تواصلُ طريقَها بلا حادثٍ، كأنّما بِمُعجزة[٢]:
إلاّ إذا كانَ لديه الرّغبةُ في الخطيئة وكانَ مهيَّئاً لها.
فلئن كانَ من خطيئةٍ فهيَ هذه:
ألاّ نُثريَ حريّةَ مَن نُحبّ
بالحُرّيةِ كلِّها التي في أعماقِنا نُراكِمُها.
عندما نُحبُّ لا نملك إلاّ حقاً أوحَد:
أنْ ندَعَ للآخر حرّيتَه؛ فأنْ نَملك
لهُوَ شيءٌ يقدرُ عليه كلُّ واحدٍ حتّى دونَ أنْ يَتعلَّمه.

أما زلتِ هنا؟ في أيّةِ زاويةٍ تقبعين؟ ـ

(١) إلاهة النصر في الميثولوجيا الإغريقيّة اسمها نيكيه Nîkê، واسمها يدلّ على «وظيفتها» هذه. وتصوّرها التّماثيل على هيأة إلاهة مجنّحة، وكان شائعاً لدى البحّارة أن يضعوا تمثالاً صغيراً لها على قيدومات سفنهم، يحسبون أنّه يجلب لهم فألاً حسناً وريحاً مؤاتية (المترجم).

(٢) إشارة إلى أوريديس في اللّحظة التي يفشل فيها أورفيوس من استعادتها من العالم السفليّ إلى عالَم الأحياء، ويرى إليها وهي تعيد انتهاج الدّرب إلى العالَم الذي حاول عبثاً إخراجها منه. واستحضار هذه اللّحظة يهيّئ للحُكم المحوريّ في القصيدة الحاليّة والذي تعلن عنه عبارة: «فلئن كان من خطيئة فهي هذه...».

لقد عرفتِ من هذا كلِّه الكثير،
واقتدرتِ على الكثيرِ منه يومَ رحلتِ
منفتحةً لكلِّ شيءٍ، كَنهارٍ يبزغ.
النسوةُ يتعذّبنَ: أنْ نحبَّ هو أن يكونَ الواحدُ منّا وحدَه،
والفنّانون يشعرونَ في عمَلِهِمْ أحياناً
بأنّهم إذا ما أحبّوا كانَ عليهم أن يتحوّلوا.
وأنتِ بدأتِ بكلا الاثنين[1]. وكلاهما مُقيم
في ما يُفسِده مَجدٌ يأتي ليُجرّدَكِ من الاثنين.
كنتِ بعيدةً عن كلِّ مجدٍ، ما كنتِ
راغبةً في السّطوع؛ بل إلى داخلكِ بكاملِ الهدوء
اجتذبتِ جمالَكِ كَمَنْ يُنزلُ عَلَماً
في الصّبحِ الكالحِ ليومِ عمَلٍ،
وما كنتِ راغبةً إلا بصنيعٍ طويل -
لم يتحقّقْ وا أسفاه، كلاّ، لم يتحقّقْ.
فإذا كنتِ ما تزالينَ هنا، وإذا كانَ ما يزال
في هذه الظّلمةِ مكانٌ تواصل فيه
روحُكِ المُرهَفةُ الحسِّ رنينَها
فوقَ الأمواجِ الهادئةِ التي يوقظُها في اللّيل
في تيّاراتِ حُجرةٍ عاليةٍ صوتٌ متوحّد:
فاسمَعيني: ساعِديني. انظُري، إنّنا ننزلق
لا نعلَمُ في أيّةِ لحظةٍ، مُتخلّينَ عن تقدُّمِنا،

(١) أي بالعمل الفنيّ والعلاقة العشقيّة في آنٍ معاً (المترجم).

نغوصُ في شيءٍ لا نُحيطُ به،
عَلِقْنا بهِ كما في الأحلام،
نموتُ في ثناياه ولمّا نستيقظْ.
لا أحدَ مضى أبعدَ. يَحدُث
لِمن يقذفُ دمَه في صنيعٍ يطولُ أمَدُه
ألاّ يعودَ يتحكّمُ به،
فينقادُ إلى ثِقَلِه ويَهوي
بعدَما فقدَ كلَّ قيمة.
ذلك أنَّ ثمّةَ في مكانٍ ما حزازةً قديمة
بينَ الحياةِ والصّنيعِ الفنيّ العظيم[1]؛
ساعِديني لكي أعرفَها وأسمّيَها.
لا تعودي. وإذا ما كنتِ تحتملين،
فكوني ميتةً بين الأمواتِ. الموتى منهمكونَ أبداً.
لكنْ ساعديني دونَ أن يُشتّتَكِ ذلك،
كما يُساعدُني أحياناً الأَبْعَدُ: فيَّ أنا نفسي.

(١) إنّ هذه الفكرة النيتشويّة عن «الحزازة القديمة» بين الفنّ والحياة، التي بها تُختتم القصيدة، هي الأساس الذي يقوم عليه عمل ريلكه بأكمله.

٢ ـ جنّاز للكونْت فولف فون كلاكْرَوْيْت[١]

أَصحيحٌ أنني لم أَرَكَ قطُّ؟ إنَّ قلبي
لَثقيلٌ بك كما يَثْقُلُ المرء
بِمهمّةٍ خطيرةٍ يُرْجِئها. ليتَني أستطيع
أن أبدأَ بتسميَتِكَ أنتَ الذي مُتَّ
بكلِّ طيبةِ خاطرٍ وببالغ الشّغَفِ. أفكانَ الموت
قادراً على التّهدئةِ كما كنتَ تتخيّلُ، أم أنَّ
عدمَ ـ الاستمرارِ ـ في ـ الحياةِ ما يزالُ بعيداً
عن أن يكون هوَ الموتَ؟ كنتَ تَظنّ

---

(١) كتبه بباريس في الرّابع والخامس من تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٠٢، أي في الامتداد المباشر للجنّاز السّابق. كان الكونْت فولف فون كلاكْرَوْيْت Wolf von Klakreuth، المولود في ١٨٨٧، قد انتحر في ٩ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٦، وعرف ريلكه بنبأ هذا الانتحار متأخّراً بعض الشّيء عن طريق ناشره أنطون كيبنْبرغ Anton Kippenberg، الذي نشر قصائد من وراء القبر للكونْت المنتحر وترجمات كان هذا الأخير قد قام بها لـ «أزهار الشرّ» لشارل بودلير ولقصائد مختارة لبول فرلين. كتب ريلكه أقسام هذه القصيدة الثلاثة بعد كتابته جنّازه للرسّامة باولا بيكر مباشرةً، أي بعد انتحار كلاكرّويت بسنتين، وهذا التجاور للقصيدتين يوحي بعلاقة جوهريّة بين الموت من آلام المخاض والانتحار. يعتبر ريلكه الانتحار منافياً للموت الشخصيّ، «الموت المنحوت برهافة». يبدو له الانتحار استقالة، لا أمام الحياة، بل أمام العمل الفنيّ الذي سيبقى بعد موت صاحبه. وفي القسم الثاني من القصيدة، الذي يبرز فيه وجه «ناحت الحجر»، يدعو ريلكه (دعوة تشمله هو نفسه بإزاء أعمال شبابه) إلى تجاوز «اللّعنة القديمة/ لعنة الشّعراء الذين يتشكّون بدلَ أن يتكلّموا». إلاّ أنّ القسم الثالث والأخير يأتي ليخفّف من اللائمة المنحوّ بها على الشاعر الشابّ المنتحر، وذلك عبرَ التذكير بإلاهة النّصر القديمة، وبالنزول إلى الجحيم في «الأوذيسّة» وفي «الإنياذة»، وعبرَ خاتمة تتواءم والنّقد النّيتشويّ للحضارة الحديثة.

أنكَ ستمتلكُ على نحوٍ أفضل
هناكَ حيث لا أحدَ يعبأُ بالمُلْك.
كانَ يبدو لكَ أنكَ ستكونُ هُناكَ في قلبِ المَشهد
الذي كان ينتصبُ هنا أمامَكَ مثْلَ لَوْحة؛
وأنَّكَ من داخلِه ستنفَذُ إلى الحبيبة،
مخترِقاً الكلَّ في توتّرِكَ وقوَياً.
ليتَكَ لا تُطيلُ محاسبةَ أخطاءِ شبابِك
بباعثٍ من هذا الوهْم!
وإذْ يُذيبكَ الآنَ ويجرفُكَ تيّارٌ اكتئاب
وأنتَ في شبْهِ غيابٍ عن الوعي،
فيا ليتكَ تلقى في دورانِ الكواكبِ النّائية
ذلكَ الفرَح الذي قستَ هنا بترحيلِه
إلى حالةِ الموتِ في أحلامِك.
كم كنتَ هنا قريباً منه أيّها الصّديق!
كم كانَ هنا في مكانه الأليفِ، ذلك الفرَح الذي كنتَ تتخيّل،
الفرَحُ الصارمُ لرجائكَ المتقشّف!
عندما كنتَ تشعرُ هنا بالخيبةِ من السّعادةِ ومن البؤس،
فتختفي في عُمقِ ذاتكَ لتُعاودَ الصّعود
ببالغِ العُسر، منْسَحِقاً إلى حدٍّ ما،
تحتَ ثِقَلِ اكتشافكَ المُظلِم ذاك:
كنتَ آنئذٍ تحملُهُ ولمّا تَعرفْه،
كنتَ تحملُ الفرحَ، تحملُ في دمِك
عبءَ مُنقذِكَ الصَّغيرِ، ولقد أمررَته

إلى الضّفة الأخرى[١].

فلمَ لمْ تنتظرْ أن يصبحَ ذلك الثّقَل
عسيراً على التحمّلِ، لكانَ غَيّرَ علامتَه،
فهو لا يُثقِلُ إلى هذه الدّرجة إلاّ لكونهِ حقيقيّاً.
أما ترى، ربّما كانتِ اللحظةُ التّاليةُ هي لحظتَك،
ولعلّها كانتْ ترتّبُ أمامَ بابِ بيتِك
في ضفائرها الإكليلَ حينَ أطبقتَ أنتَ البابَ بِمثلِ هذه القوّة[٢].
يا لهذه الضّربةِ، كم تتردّدُ في الكون
عندما يُغلِقُ نفاذُ صَبرِنا بتيّارِه العَتيَ الباتِرِ
في مكانٍ ما فضاءً مفتوحاً!
مَن يستطيعُ أن يُقْسِمَ أنّ صدْعاً
لا يَزحفُ آنئذٍ في قلبِ طيّبِ البِذارِ في الأرض؟[٣]
ومَن ذا الذي تَحقّقَ من أنّ شهوةَ القتلِ لا تستيقظ
في أعماقِ الحيواناتِ الأليفة

---

(١) إشارة إلى أسطورة القدّيس كريستوف، الذي يعني اسمه باليونانيّة (كريستوفوروس): «حامل المسيح». ويرمز «المُنقِذ الصّغير» إلى «ثِقَل العالَم».

(٢) يلخّص ريلكه هنا جانباً من نظريّته الشعريّة التي تدعوها جوديث رايان Judith Ryan في كتاب لها عنه بـ «الانقلاب والتحوّل». إنّ تراكم العذابات هو الذي يقود إلى تحوّلها، بفعل كثافتها، إلى عمل فنيّ. ولا ينبع هذا التّحوّل من قرار شخصيّ، بل هو عائد إلى التّشخيص الأليغوريّ لـ «السّاعة» (تقديمها كشخص ناطق في العمل، وهو إجراء متواتر لدى ريلكه)، وإلى ما يدعوه الإغريق «كايْروس»، أي «مناسبة» أو «فرصة سانحة»، وما ينبغي انتظاره بصبر شديد. كان هذا الموضوع ماثلاً في بداية «كتاب السّاعات»، وسيعالجه ريلكه طيلة الفترة التي ستقود إلى ولادة «مراثي دوينو». «الإكليل»: إشارة إلى إكليل الغار الذي به يقلّد الإله أبولو الشّاعرَ في الميثولوجيا الإغريقيّة.

(٣) كان شعار ريلكه الفنيّ في تلك الفترة هو «التّواضع والصّبر وتمالُك النّفس»، وذلك بمقتضى درس الفنّان سيزان. والانتحار يُحدِث «صدعاً» في العالَم لأنّ عملاً في البناء كبيراً ويذكّر بالقوّة الأورفيوسيّة للموسيقى والكلام الشعريّ لا يكون في هذه الحالة قد أُنجِز.

عندما تَصعقُ أدمغتَها هذه الصّدمة؟
مَنْ يَعرف أيَّ أثَرٍ لأفعالِنا
يثبُ إلى ذروةٍ مُجاورة
ويرافقُها إلى حيثُ يفضي كلُّ شيء؟
إنّك قد هَدَّمْتَ. ينبغي أن نقولَ عنكَ هذا
إلى أبَدِ الدَّهر.
وحتّى إذا ما ظهرَ الآنَ بطلٌ ومضى يكشفُ اللّثام
عن المعاني التي كنّا نحسبُ أنّها هي الأوجهُ الحقيقيّةُ للأشياء،
فاضحاً في عُنفهِ وجوهاً أخرى
كانتْ أعيُنُها تتأملنا صامتةً منذ زَمَنٍ بعيد
خلالَ مَحاجرَ شوهاء:
فسيظلُّ هذا وجْهاً وأبداً لن يتغيَّر:
إنّكَ قد هدّمتَ. كانت كتلٌ من الحجارةِ هاجعةً هنا،
وفي الهواءِ كانَ يُحَسُّ
بإيقاعِ بناءٍ صارمٍ باتَ يتعذَّرُ إرجاؤه؛
كنتَ أنتَ تدورُ حولهُ ولا تلمحُ نِظامَه،
كانَ كلُّ حجرٍ يُخفي عنكَ الآخرَ؛ وكانَ كلُّ واحد
يبدو لكَ مغروساً في قلبِ الأرضِ عندما تمرُّ قربَه
وتُحاولُ، بلا كثيرِ أوهامٍ، أن ترفعَه.
ومن فرطِ يأسكَ رَفَعْتَها كلَّها
لكنْ فَحَسْبُ لترميَها ثانيةً
في المَقلَعِ الفارغِ الذي ما كانتْ،
وقد كبُرَتْ باستضافتِها قلبكَ أنت،

لِتلقى فيه مكانَها من جديدٍ. لو انَّ امرأة
ألقتْ يدَها الخفيفةَ على البدايةِ التي كانت ما تزالُ هشّة
لسورةِ غضبكَ تلكَ؛ لو انَّ امرئاً منهمكاً بكيانِه
من أعلى رأسِه حتّى أخمص قدميه،
قابلكَ بهدوءٍ على طريقِك
عندما خرجتَ صامتاً لتنفيذ فِعلكَ ذاك؛
أو لو انّكَ مررتَ في تلكَ اللّحظة
أمامَ محترَفٍ يَسهرُ فيه رجال
وسْطَ صخبِ مَطارِقِهم
في حينِ يبزغُ النّهار ببساطةٍ؛ لو في نظراتِك
كانَ ما يزالُ فضاءٌ كافٍ
لاستقبالِ صورةِ خنفساءَ تَكدَح؛
لكنتَ آنئذٍ، في ومضةٍ من وضوحِ البصيرة،
تهجّيتَ هذه الكتابةَ التي، منذُ طفولتك،
كنتَ تُخفي في داخلِكَ خطوطَها على مهلٍ،
مُحاولاً من وقتٍ لآخرَ صوغَ عبارة:
كانتْ وا أسفاه تبدو لكَ مجرّدةً من كلِّ معنى.
أعلَمُ؛ إنّي أعلَمُ: كنتَ أمامها مُضّجِعاً
تتلمّسُ حزوزَها كَمنْ يقرأ
شاهدةَ قبرٍ. ما كان يبدو لكَ مؤتلقاً
بشيءٍ من النّورِ كنتَ تتّخذُه
مشعلاً أمامَ تلكَ النّقوشِ، ولكنَّ الشّعلةَ انطفأتْ
قبلَ أن تَفهمَ أنتَ. ربّما انطفأتْ بباعثٍ من أنفاسِك،

أو لأنّك يدَكَ كانتْ مرتجفة؛
أو ببساطةٍ من تلقاء ذاتِها مثلما
تنطفئُ الشُّعَلُ أحياناً.
لم تقرأها قطُّ. أمّا نحنُ فلا نجرؤ على القراءة
خلالَ الألمِ، ومن بعيد.

سوفَ لن نعتبرَ إلاّ القصائد
التي تتبعُ منحدرَ أحاسيسكَ والتي ما برحَتْ
تحملُ الكلماتِ التي اخترتَها أنتَ. كلاّ،
لم تَخْتَرْها كلَّها؛ بل غالباً ما كانتْ بدايةٌ ما مفروضةً عليك
كتلةً واحدةً تُكرّرُها كأمرٍ موجَّهٍ إليك،
وألفيتَه كئيباً. ليتكَ سَمِعتَه
كما لو كان يُلقيه صوتُ سِواك!
ما يزالُ ملاكُكَ يقرأ النصَّ ذاتَه
ولكنْ بنبرةٍ أخرى، فيتعالى فيَّ
فرحي بتلاوتِهِ، ذلك الفرَحُ نفسه
الذي يأتيني منكَ: إذْ لقد كانَ هذا خاصّتكَ حقّاً:
أنْ ترى ما كانَ عزيزاً يبتعدُ عنك،
وأنَّكَ في تحوّلكَ إلى راءٍ
عرفتَ العُدولَ(١)، وفي الموتِ أبصرتَ تقدُّمَك.

(١) يستشهد ريلكه هنا، بتصرّف، ببيت شعر لكلاكزويت نفسه يقول فيه: «ذلك أنّ التحوّل إلى راءٍ يعني العُدول». والعُدول يُفهَم هنا بمعنى التّنازل عن المطامح المناوئة للفعل الفنيّ وعن كلّ ما يوهم المرء بإمكان استعجال «ساعة السّنوح» بعيداً عن الاصطبار الفعّال المشار إليه في الحاشية ما قبل الأخيرة باعتباره حليف الفنّان.

هوَ ذا ما كانَ خاصَّتَكَ، أيُّها الفنّان، هذه
البوتقاتُ الثلاثُ المفتوحةُ: هيَ ذي
صُهارةٌ[١] الأولى منها: فضاءٌ يكتنفُ مشاعرَك؛
ومن البوتقةِ الثانيةِ أقتبسُ لكَ النَّظْرَة
التي لا تطمعُ بشيءٍ، نظرةَ الفنّانِ الكبيرِ حقّاً؛
وفي الثالثةِ، هذه التي حَطَّمْتَها أنتَ نفسُكَ قبلَ الأوان،
يومَ لم تَكَدِ الصُّهارةُ الأولى الآتيةُ من قلبِكَ المشتعلِ بقوّة،
قد بدأتْ تحملُ لها الأغذيةَ اللاّهبةَ ـ ، في هذه البوتقةِ كانَ يقبع
موتٌ منحوتٌ برهافةٍ وبعُمقٍ،
ذلكَ الموتُ الخاصّ
الذي هوَ بحاجةٍ إلينا ما دمنا نعيشُه،
والذي أبداً لا نكونُ أقربَ إليهِ ممّا هنا.
هذا كلّه كانَ خاصّتكَ ومن حقلِ صداقاتِك؛
غيرَ مرّةٍ خَمَّنْتَهُ؛ لكنَّ غورَ هذه البوتقات
أفزَعَكَ فغمستَ يديكَ فيهِ ولم تلقَ سوى الفراغ،
فتشَكَّيتَ من ذلكَ. ـ يا للّعنةِ القديمة،
لعنةِ الشّعراءِ الذين يتشكَّونَ بدلَ أن يتكلّموا،
والذين يَحكمون على مشاعرهم أبداً

(١) يوظّف ريلكه هنا استعارة «صَبّ الأجراس»، وكانت قد اشتهرت بفضل قصيدة شيلر Schiller التعليميّة «أغنية الجرَس» (تحتفل بالمجهود الجماعيّ الذي يتطلّبه صبّ جرس كنيسة وتقيم انطلاقاً منه مديحاً للإرادة ومحبّة الجهد). وبعد البيت الحاليّ في قصيدة ريلكه بستّة أبيات، نجد المفردة Speise، وتعني حرْفيّاً: «غذاء»، مستخدمة للإشارة إلى «صهارة المعدن» Glockenspeise، فتكون الصّهارة»، بفضل هذا الجناس، هي «الأغذية اللاّهبة» التي ينتظرها قلب الفنّان. وإنّ الاحتمال لَكبير في أن يكون ريلكه قد وضع هذا الجناس بالاستناد إلى قصيدة شيلر الفلسفيّة تلك، العائدة إلى ١٧٩٩.

بَدَلَ أن يَصوغُوها؛ والذين يَحسبون دوماً
أنّهم يعرفون ما كان حزيناً فيهم أو فَرِحاً،
وأنَّ لهم الحقَّ في الشّكوى منه أو امتداحهِ في القصيدة.
كالمرضى يرجعونَ إلى لغةٍ مفعَمةٍ بالآلام
ليَصِفوا ما أوجَعَهم بَدَلَ أن يتحوَّلوا بصلابةٍ إلى كلمات،
مثلما ينقلُ ناحتُ الحَجَرِ في كاتدرائيّة
عنادَه إلى جمودِ الأحجار.
هُنا كانَ يكمنُ الخلاصُ. لو انّكَ عاينتَ
مرّةً واحدةً كيف يدخلُ المصيرُ في بيتٍ من الشّعر
ثمَّ لا يَبرحُه، ويصيرُ فيه صورة
ولا شيءَ سوى صورَةٍ، كَذلكَ السّلَفِ الذي يبدو
عندما تنظرُ إلى صورتهِ المُعَلَّقة
وهو تارةً يُشبهُكَ وتارةً أخرى لا يشبهُك،
لكُنْتَ إِذَنْ وَاظَبْتَ.

بيدَ أنَّه لَمِنَ الصِّغَر
أن نفكِّرَ بما لم يكنْ. ثمّةَ في المقارنة
لمسةٌ من اللّومِ ليسَ تليقُ بِك.
ولِما يَحدُثُ من السَّبقِ
على أفكارنا ونوايانا
ما يجعلنا أبداً لا نَلحقُ به،
ولا نعرفُ وجهَه الحقيقيّ.
فلا تشعرْ بالعارِ إذا ما لامسَكَ الموتى،

الموتى الآخرونَ، أولئكَ الذين صَمَدوا
حتّى النهايةِ (ما معنى «النّهايةِ»؟)، بل بادِلْهُمْ
كما يقتضي العُرْفُ نظرةً هادئة
ولا تَخْشَ من أن نُلقيَ عليكَ بحِدادنا
عباءةً ثقيلةً تَجذبُ إليكَ انتباهَهم.
الكلماتُ الفخمةُ، هذه التي تعود
إلى الزّمنِ الذي كان ما يحدُثُ ما يزالُ مرئيّاً فيه،
هذه الكلماتُ ليستْ لنا.
مَنْ يَتَكلَّمُ عن الظَّفَر؟ التّجاوزُ هوَ كلُّ شيء.

حياة مريَم[1]

«ذلك الذي في داخلِه عاصفةٌ»[2]

ـ إلى هاينريش فوغلَر Heinrich Vogeler

امتناناً لتحفيزه إيّاي، بالأمس واليوم، على كتابة هذه الأبيات.

ذوينو، كانون الثّاني/يناير ١٩١٢

(١) كتب ريلكه قصائد هذه المجموعة الصّغيرة *Das Marien-Leben* في قصر ذوينو بين ١٥ و٢٢ كانون الثّاني/يناير ١٩١٢، وصدرت المجموعة في كتّيب في منشورات إنزل Insel في ١٩١٣. ومع أنّ ريلكه لم يكن يعتبرها من أفضل أشعاره فهي قد عرفت طيلة العقود التالية لنشرها نجاحاً واسعاً وصار يُعاد طبعها باستمرار. ولا شكّ أنّها تدين بنجاحها هذا للشّاكلة الجديدة والشّديدة الرّهافة التي بها يعيد الشّاعر ابتكار لحظات أساسيّة من حياة مريم المرأة وأمّ يسوع. من أجل معلومات أكثر عن أبعادها الفنيّة، أنظر الفقرات المخصّصة لها في تصدير الدّيوان.

(٢) وضعَ ريلكه العبارة باليونانيّة، وقد استقاها من كتاب عن الرّسم في جبل آتوس في اليونان. والعبارة تلمّح إلى غيرة يوسف، خطيب مريم العذراء، عندما علم بأنّها حامل بيسوع، وهذا موضوع إحدى القصائد التالية. وإلى الجانب المجازيّ في العبارة، هناك في اللّغة اليونانيّة قرابة اشتقاقيّة بين المفردة zalè («عاصفة») و zèlos, zalos («حماسة، غيرة»).

ولادة مريم[1]

كم كانَ صعباً على الملائكة
ألاّ ينفجروا بالنّشيدِ مثْلَ مَن ينفجرُ بالبكاء،
بعدَما علموا أنّ تلك الليلة
ستَشهدُ ولادةَ أمٍّ للطّفلِ، الطّفلِ **الفريدِ** الذي سوفَ يولَد.

بكاملِ توهّجهم، لاذوا بالصّمتِ وأشاروا
إلى حقلِ يواكيمَ، ذلك الحقل المتوحّد.
كانوا يحسّون بوهَجٍ خالصٍ يملأهم ويملأُ الفضاء،
لكنْ لم يكن مُباحاً لأحدٍ أن ينزلَ إلى الأرض.

ذلك أنّ الزّوجينِ كانا من قبلُ مُبَلبَلين حائرَين.
أقبلتْ جارةٌ عاجزةٌ وأطلقتْ لِتخميناتها العِنان،
وبشيءٍ من الحذرِ أسكتَ الشّيخ
خوارَ بقرةٍ سوداءِ الوبَرِ. هذا كلُّه كانَ جديداً تماماً.

---

(١) يحتفل مسيحيّو العالَم بولادة مريم والدة عيسى المسيح في الثّامن من أيلول/ سبتمبر. ليس أبوَاها، حنّة ويواكيم، مذكورَين في أيٍّ من الأناجيل «القانونيّة». ولابتكار الإطار العائليّ الذي تترعرع فيه مريم، لا يرجع ريلكه إلى الأناجيل المنحولة فحسب، بل يثريها من عنده أيضاً. هكذا يجعل من أبي مريم، الفلاّح يواكيم، شيخاً طاعناً في السنّ، شديد الشّبَه بزكريا أبي يوحنّا المعمدان. وكما في سائر قصائده الدّينية الإلهام، يشدّد ريلكه هنا على التّعارض المنسجِم (كونتراست) بين توهّج الملائكة وحياة البشر الفانين التي تتبع مجراها الاعتياديّ.

تقْدِمة مريم للهيكل(١)

لتُدركَ ما كانتْه هيَ آنذاك
تخيّلْ نفسكَ أوّلاً في موضعٍ تُمارس أثرَها عليكَ فيه
أعمدةٌ، ويكون لكَ أن تُحسَّ في داخلِه
بما تُحسُّ به دَرجاتُ السّلالم؛
تخيّلْ أنّ سفُناً تُحدِقُ بها الأخطارُ تُلقي
على امتدادِ هاويةِ الفضاءِ جسراً
يبقى فيكَ لأنّه مبنيّ
من قِطَعٍ مرصوفةٍ بحيثُ لا تستطيع
أن تنزعَه عنكَ إلاّ بثمنِ تحطيمِك.
وإذا ما استطعتَ صارَ كلُّ ما فيكَ حجراً،
حيطاناً وسلالمَ ومَنظوراً وسقفاً ـ،
حاولْ أن تجذبَ بيديكَ قليلاً

---

(١) هذا العيد الكاثوليكيّ الذي يُحتفل به في الحادي والعشرين من تشرين الثاني/ نوفمبر يكّرس شعيرة لا ذكرَ لها في «العهد الجديد»، بل ابتكرها المسيحيّون في عهد متأخّر لإثراء سيرة مريم بمُقابل لأحد فصول سيرة ابنها. فعلى غرار تقدمة يسوع للهيكل (أنظرْ «إنجيل لوقا»، ٢، ٢٢)، تُقدَّم مريم إلى الجماعة الرّوحانيّة في الهيكل لتُباركها. وقد كُتِبتْ في تخيّل المشهد نصوص كنسيّة عديدة ورُسِمَ في لوحات كثُر. وتبدو معالجة الفضاء في القصيدة وهي تحيل إلى مصدرين تشكيليّين يذكرهما ريلكه في رسالة إلى الكونتيسة سيتزو Sizzo في ٦ كانون الثاني/ يناير ١٩٢٢: لوحة لتيتسيانو (تيتيان، سبق ذكره)، محفوظة في أكاديميّة البندقيّة، وأخرى لتنتوريتو Tintoretto (١٥١٨ ـ ١٥٩٤) محفوظة في كنيسة القدّيسة ماريا دلّلورتو Santa Maria dell'Orto، في البندقيّة أيضاً.

ذلكَ السّتارَ الكبيرَ الممتدَّ أمامَ عينَيك:
آنئذٍ ستتناثرُ أشياءُ عجيبة،
تتجاوزُ أنفاسَكَ وملمسَك.
ولن يعودَ في الأعلى والأسفل
سوى قصورٍ تفضي إلى قصور،
ودرابزوناتٍ يَنْسخُ بعضها البعض
تُسْلمُكَ في الأعلى إلى شرفاتٍ يكفي
أن تُبصرَها ليلفّكَ الدّوار.
ثمّ إنّ سحائبَ الدّخانِ المتصاعدةَ من المَباخِر
تُشوّشُ الرّؤيةَ القريبةَ، بيدَ أنّ الأقاصي
تنفذ إليكَ باستقامةِ أشعّتها ـ،
وإذا ما انعكسَ نورُ المشاعلِ السّاطعة
على الأرديةِ في اقترابها البطيء،
فأنّى لكَ أن تحتملَ ذاك كلَّه؟

الحالُ، إنّها قد أقبلتْ،
ورفعتْ عينيها لتتأملَ ذاكَ كلَّه.
(طفلةٌ هيَ، فتاةٌ صغيرةٌ بين نساء.)
ثمّ صعدتْ هادئةً وواثقة
صوبَ ذلكَ الألقِ الذي انزاحَ عن طريقها راضياً
لفرطِ ما كان كلُّ ما يشيّده الإنسان
يَنطمسُ تحتَ أمواجِ الحَمد

الجائلةِ في قلبها، وتحتَ المُتعة،
متعةِ امتثالِها لعلاماتِ حياتها الجوّانيةِ لا غير:
كانَ أبَواها يَحسبان أنّهما كانا يقدّمانها للهيكل،
والرّاهبُ الذي كانِ يوحي بالخوفِ، المغمورُ بالمُجَوهراتِ صدرُه،
كان يبدو مُستقبِلاً إيّاها: ولكنّها اخترقَتِ الجميع،
صغيرةً تماماً، مفُلِتَةً من أيديهم
لتلجَ مصيرَها الذي كانَ أعلى من الهيكل،
والذي كانَ من قبلُ مكتمِلاً وأثقلَ من المبنى كلِّه.

البشارة[1]

لا لأنّ دخولَ الملاكِ (ينبغي أن تُقرَّ بذلك)
أخافَها. وكما لا ينتفضُ سائرُ الفتَيات
عندَما تتسلّل إلى حجراتهنّ أشعّةُ الشّمس
أو ضوءُ القمرِ في اللّيل، فهيَ لم تُفزعها الهيأة
التي بها تقدّمَ إليها الملاكُ؛ ما كانتْ تتخيّلُ تماماً
كم يصعبُ على الملائكة
مثْلُ هذا المجيءِ (ليتَنا ندري
كم كانتْ نقيّةً! أوَ لم تلمحْها ذاتَ يوم
في الغابِ ظبيةٌ مُضّجِعة،
وغرقتِ الظّبيةُ في تأمّلها إلى حدٍّ
أنْ حبلتْ على الفور،
ومن دون أن تلمسها، بوحيدِ القرن،
الحيَوانِ الصّافي، حيّوانِ النّور؟ـ)
لا لأنّه دخلَ، بل لأنّه ما إن اقتربَ منها،

(١) يُحتفَل بعيد البشارة في الخامس والعشرين من آذار/ مارس، قبل عيد ميلاد السيّد المسيح بتسعة أشهر. والمشهد الموصوف مذكور في «إنجيل لوقا» وحده (١، ٢٦ ـ ٣٨) وقد ألهمَ ما لا يُحصى من الرّسامين. ويضيف ريلكه إلى هذا الحدث عنصرين غير متوقّعَين: يُدخل أسطورة وحيد القرن (أنظر قصيدته «سيّدة وحيد القرن» في القسم الأوّل من «قصائد جديدة»)، ويحوّل اللقاء مع الملاك جبرائيل إلى نوعٍ من لقاء عشقيّ.

هو الملاكُ، حتّى أمالَ إليها وجهَ فتىَ صغير،
ولأنّ نظرتَه اصطدمتْ بتلكَ النّظرة
التي رفعتْها هيَ نحوَه
كأنّ كلَّ ما في الخارج صارَ فارغاً على حين غرّة،
وكأنَّ أفعالَ ملايينِ البشرِ ونظراتِهم وإيماءاتِهم
قد اندسّتْ فيهما: وحدَهما هيَ وهوَ؛
النّظرةُ والمنظورُ إليه، العَينُ ولذاذتَها
هنا لا في أيّ مكانٍ غيرِه ـ: انظُرْ،
ذلكَ هو ما يُخيفُ. ولقد خافا.

آنئذٍ طَفِقَ الملاكُ يُنشِدُ أغنيتَه[1].

---

(١) أغنية الملاك حسبَ «إنجيل لوقا» (١، ٢٨) هي الصلاة المعروفة: «السّلامِ عليك يا مريم».

زيارة مريَم لأليصابات(١)

على احتمالِها بدايةَ الرّحلةِ، كانت أحياناً
في الطّرُقِ الصّاعدة تُدرِك
كم كانَ جسدُها عجيباً، -
فتتوقّفُ لتلتقطَ أنفاسَها

على جبالِ يهودا العاليةِ. ما كانَ بها يُحيط
لم يكن هو المنْظر الطبيعيّ بل امتلاؤها نفسُه؛
كانت تُحسُّ فيما تمشي بأنَّ لا أحد
سيتجاوزُ يوماً هذه العظَمة التي كانتْ هيَ تَشعرُ بها.

فجأةً أحسّتْ بالرّغبةِ في أن تداعبَ بيدِها
الجسدَ الآخرَ القريبَ الولادة؛
وإذا بالمرأتين تترنّحان الواحدةُ لدى مُلاقاةِ الأخرى
وتلمسُ إحداهما ثيابَ الأخرى وشَعرَها.

كانت كلٌّ منهما ثقيلةً بِحِملها المقدَّس،

---

(١) يحتفل الكاثوليكيّون في ٢ تمّوز/يوليو بذكرى زيارة مريم العذراء لنسيبتها أليصابات، التي كانت يومذاك حبلى بيوحنّا المعمدان. أنظر أيضاً «نشيد العذراء» في القسم الثاني من «قصائد جديدة».

وتبحثُ لدى نسيبتِها عن ملاذ،
كانَ المخلِّصُ ما يزال فيها زهرة،
لكنْ في بطنِ قريبتِها كانَ المعمدان
مغموراً بالفرحِ ومن قبلُ يَرقص[1].

(١) في قصيدة غير مكتملة عائدة إلى ١٩١٤ ومنشورة في قصائد ريلكه من وراء القبر، يستعيد الشّاعر صورة يوحنّا الصّغير راقصاً في بطن أمّه ويتوسّع فيها بحيث يمكن اعتبارها صورة جنينيّة للمرثيّة الثامنة من «مراثي دوينو»، يقول فيها: «أنظر كيفَ تلعبُ الحشرةُ الصّغيرة/ دونَ أن تكونَ غادرتِ البطنَ الحامي لها/ . . . / في الفضاء الأموميّ ذاته/ تدور هي وتملك/ زمنَها الجوّانيّ، متواثبةً في الجسد/ فرحةً كيوحنّا الطفل».

ريبة يوسف[1]

وتكلّمَ الملاكُ باذلاً كلَّ جهوده
أمامَ الرَّجلِ الذي كان عاصراً قبضتيه:
«ـ أوَ ما ترى أنّها في كلِّ واحدةٍ من ثناياها
بمثْلِ غضارةِ أسحارِ اللّه؟»

كان الآخرُ يرصدُه بعينٍ كلُّها ظلام،
ويُدمدمُ: «ـ مَن إذَنْ غيَّرَها إلى هذه الدّرجة؟»
فهتفَ الملاكُ: «ـ أيّها النّجار،
أو لم ترَ بَعدُ في الأمرِ يدَ اللّه؟

«ألأنّكَ تشقُّ الألواحَ تذهبُ في خيلائك
إلى حدّ أن تُحاسبَ مَنْ، بكاملِ التّواضعِ، من الخشبِ نفسه
يُطلِعُ الأوراقَ ويجعلُ البراعمَ تكبُر؟»

---

(١) يجد هذا المشهد «الشعبيّ» الممتزج بالدّعابة، خصوصاً عبرَ «صراحة» لغة الملاك، يجد نقطة انطلاقه في «إنجيل متّى» (١، ١٩ ـ ٢١)، الذي يفيد أنّ يوسف خطيب مريم كان، قبل أن يخاطبه الملاك، يفكّر بالانفصال سرّاً عن خطيبته الحامل بيسوع. وإلى هذا المشهد تحيل العبارة اليونانيّة التي بها صدّر ريلكه مجموعته هذه: ﻓ «العاصفة» الجوّانيّة المُشار إليها فيها هي غيرة يوسف.

ففَهمَه الآخرُ. وكَالخائفِ رفعَ عينيه
إلى الملاكِ الذي كانَ قد صارَ بعيداً.
فنزعَ الرّجلُ ببطءٍ قلنسوتَه الضّخمة
وطَفِقَ يُرتِّلُ مدائحَ.

الرّعاة يتلقّون البشارة[1]

إرفعوا أبصارَكم يا رجالُ، يا رجالاً أمامَ مواقدِهم،
أنتم يا من تعرفون السّماءَ التي لا تحدّها حدود،
يا مُنجّمين هلّموا! انظروا، أنا نجمٌ صاعدٌ جديد
كياني كلُه يلتهب
وبقوّةٍ يشعُّ، أنا إلى هذه الدّرجة
ممتلئٌ نوراً حتّى أنّ المجرّةَ بعُمقها كلِّه،
ليس تكفيني. افتحوا وجودَكم لسطوعي:
يا لها من نظراتٍ مظلمة
ويا لها من قلوبٍ مظلمةٍ، يا لها من مصائرَ ليليّة،
هذه التي تملأكم أيّها الرّعاة!
أنا وحيدٌ فيكم! بغتةً من أجلي ينشأ الفضاء.
أوَ لم يدهشكم أن ترَوا إلى شجرةِ الخبز الكبيرة
وهيَ تُلقي ظلاًّ؟ أجَل، هوَ آتٍ منّي.
أنتمْ يا مَن لا تخافون، لو تعلمون
كم يسطعُ الآن المستقبل

---

(١) يجد المشهد الموصوف هنا نقطة انطلاقه في فقرة من «إنجيل لوقا» (٢، ٨ ـ ١٤) تنتهي بترديد العبارة الشعائريّة: «المجدُ للّه في العُلى». والملاك الذي يتكلّم هنا يُعلن عن نهاية «العهد القديم» الذي يُرمَز إليه بصورة العلّيقة المشتعلة التي من وسَطها خاطبَ اللّه موسى.

على أوجهكم المستغرقةِ في تأمّلاتها. في هذا النّور الغامر
ستحدُثُ أشياءُ كثيرةٌ. إليكم أسرُّ أنا بذلك
لأنّكم كتومونَ؛ كلُّ شيءٍ هنا يُخاطب
إيمانَكم الحقَّ. يخاطبه النّسيمُ ويخاطبُه المطر،
وطيرانُ العصافيرِ والرّياحُ. ما يكونُه كلُّ منكم
لا أحدَ يسرقُه من سواه، ولا أحدَ منكم يَسْمَن
لينموَ ثمَّ ينقلبَ إلى نَفاجةٍ. إنّكم لا تحتجزون الأشياء
في ملاجئِ قلوبكم لتعذّبوها.
وكما يجري فرَحُ الربِّ خلالَ واحدٍ من الملائكة
فعلى النّحوِ ذاته يتحرّك
خلالَكم الأرضيُّ. وإذا ما اشتعلَ الشّوكُ فجأة
وخاطبَكم فيه اللّه
وإذا ما طابَ للملائكةِ الكروبِيّين
أن يسيروا إلى جانبِ قطعانِ ماشيتكم،
فهذا كلّه لن يُدهشكم:
بل ستسقطون على أوجهِكم
وتصلّون وتسمّون هذا: الأرض.

نعم، انتهى ذاكَ كلُّه. هيَ ذي ساعةُ جَديدِ الأشياء
التي ستتيحُ للكون
أن يتّسعَ في نضالاتٍ أشدَّ وأقسى.
فما تَعني لنا علّيقةٌ مشتعلة؟: إنّ اللّه
ليُحسّ بالرّغَدِ في رحِم عذراءَ. ومِن تقوى هذه العذراء
أنا الانعكاسُ الذي يقوَدُكم.

ولادة المسيح[1]

لولا طهارتُكِ كيفَ كانَ سيولَد
ذلكَ الذي يُنيرُ الآنَ اللّيل؟
أنظُري، إنّ اللّه، الغاضبَ من سائرِ الشّعوب،
يتلطّفُ وخلالَكِ إلى العالَمِ يأتي.

أكنتِ تتخيّلينَه أعظمَ ممّا هوَ؟

ما العظمةُ؟ مُوارِباً اخترقَ هوَ سائرَ الأقيِسة،
واتّبعَ خطَّ مصيرهِ المستقيم،
حتّى النّجومُ لا تقدرُ أن تسيرَ باستقامةٍ كهذه.
أنظُري، هؤلاءِ الملوكُ[2] كبارٌ حقّاً،

ومع ذلكَ فأمامَ ثمرةِ أحشائكِ يُجرجِرون

(١) مصدر هذه القصيدة «إنجيل متّى» (٢، ١ ـ ١٢). أنظر قصيدة «المجوس الثلاثة» في «كتاب الصُّوَر». يشكّل المسيح هنا سلّماً للقيَم جديداً، تبهت أمامه هدايا المجوس الثلاثة، التي تشكّل علامات تقليديّة على الثّراء والسّلطان.

(٢) حول «ملوكيّة» المجوس الثلاثة، أنظر حاشيتنا لقصيدة «المجوس الثلاثة» في «كتاب الصّوَر». وبخصوص مجيئهم إلى بيتَ لحم لرؤية الطّفل الذي سيولد (يسوع)، أنظر «إنجيل متّى» (٢، ١ ـ ١٢) (المترجم).

كنوزاً يحسِبونَها هيَ الأعظم ـ
ربّما أدهشتْكِ هذه الهدايا ـ:
لكن انظري في ثنايا أقمطته
كيف يتجاوزُ هوَ من الآن كلَّ شيء.

العنبرُ كلُّه الذي يرسلونَه في سفنٍ آتيةٍ من بعيد،
الحلى الذّهبيّةُ وأفاويهُ الهواء
التي تُهيِّجُ الحواسَّ: هذا كلُّه
كان عمرُه قصيراً، وفي الختامِ انتابَهم النّدَم؛

أمّا هوَ (لسوفَ ترينَ) فإنّه يَنشرُ الأفراح.

الاستراحة في الهرب إلى مصر[1]

أولئكَ الذين كانوا يهربونَ لاهثين
من مجزرةِ أطفالِ بيتَ لحم[2]:
أنظرْ كم جعلَهم هيامُهم
يكبُرون بِخَفاء!

ما إنْ هدأَ روعُهم، هم الذين كانوا
ينظرون إلى الوراء فزِعين،
حتّى صاروا
على بغلتهم الشّهباءِ يُعرِّضون
إلى الخطَرِ مدُناً بكاملها.

فما إن يقتربونَ، همُ الصّغارُ جدّاً،
في البلدِ الشّاسعِ ـ لا يكادون يكونون شيئاً ـ

(١) هنا معالجة لأحد أكثر موضوعات الكتاب المقدّس حضوراً في الفنّ التشكيليّ الغربيّ. وفي القصيدة تأكيد على الموازاة الرمزيّة القائمة بين هرب مريم بابنها إلى مصر («إنجيل متّى»، ٢، ١٣ ـ ١٥) وخروج موسى إلى الصّحراء. فعلى شاكلة موسى، يقوم المسيح بعد ذلك بتحطيم الأوثان.

(٢) أنظر «إنجيل متّى»، ٢، ١٦: أمر هيرودُس بعد ولادة المسيح بأيّام بقتل «كلّ طفلٍ في بيت لحم وجميع أراضيها من ابن سنتين فما دون ذلك» ظنّا منه أنّ يسوع الطّفل سيكون بينهم، وفي الواقع كانت أمّه وزوجها يوسف قد هربا به إلى مصر.

حتّى تتكسّرُ في الهياكلِ الواسعة
أوثانٌ كُثرٌ كأنّما قد جُنِنَتْ،
وتَفقدُ الصّواب.

أمِنَ المعقول أن يكونَ مرورُهم وحدَه
قد أثارَ مثْلَ هذا الغضبِ اليائس؟
كانوا خائفينَ من أنفُسِهم
ووحدَه الطّفلُ كان يحتفظُ برباطةِ جأشِه التي لا تُضاهى.

حفّزَهم ذلكَ على القيام
باستراحةٍ قصيرة. وآنئذٍ (انظُرْ!)
تعاطفتْ وإيّاهمُ الشّجرة
المنتشرةُ فوقَهم صامتةً ـ وكما يفعلُ واحدٌ من الخَدَم:

إنحَنَتْ أمامَهم. تلك الشّجرة
نفسُها التي إلى أبدِ الدّهر
تَحمي جباهَ الفراعنةِ المتوفَّين،
أمامَهم انحنَتْ. وتملّكَها الإحساس
بأنّ تيجاناً جديدةً كانت توْرِقُ؛ وهمْ كانوا هناكَ كما في حُلُمٍ.

عرس قانا[1]

أنّى لها ألاّ تتباهى بابنِها ذاك
الذي كان يُزيِّنُ بَساطتَها المحضَ؟ أفَلَمْ يتأثّرْ
بظهورِه اللّيلُ العريقُ نفسُه،
رغمَ كلِّ ما له من مَهابةٍ وعلوّ؟

ألم يتلقَّ مجدُه دفعةً مُدهِشة
من كونهِ تاهَ يوماً؟
أوَ لم يجلسْ أكبرُ العلماء
يستمعونَ إليه مُعجَبين؟[2]

أوَ ما كانتِ الدّار نفسُها تنبعثُ تحتَ صَوتِه؟

---

(١) تمخّضت رواية «إنجيل يوحنّا» (٢، ١ ـ ١١) لهذا العرس عن أعمال تشكيليّة كثيرة. وتتبنّى القصيدة وجهة نظر مريم، التي تعدّ نفسها مسؤولة عن مأساة ابنها. هكذا تصبح معجزة تحويل الماء إلى خمر التي يقوم بها يسوع استجابة لطلب أمّه تمهيداً للعشاء السّريّ الذي يسبق إيقافه وصلبه: كان ظلّ الموت القادم، موت يسوع، يرفرف على بهجة المدعوّين.

(٢) يلمّح هذا المقطع إلى «إنجيل لوقا» (٢، ٤٣ ـ ٥٠): «فلّما انقضتْ أيّام العيد ورجعا، بقي الصبيّ يسوع في أورَشليم، من غير أن يعلم أبَواه. وكانا يظنّان أنّه في القافلة، فسارا مسيرةَ يوم، ثمّ أخذا يبحثان عنه عند الأقارب والمعارف. فلمّا لم يجداه رجعا إلى أورشليم يبحثان عنه. فوجداه بعد ثلاثة أيّام في الهيكل، جالساً بين المعلّمين، يستمع إليهم ويسألهم، وكان جميع سامعيه معجبين أشدّ الإعجاب بذكائه وإجاباته».

صحيحٌ أنّ الأمَّ كانتْ قد رفضتْ مراراً
أن تُطلقَ العنانَ لفرحِها به،
وأنّها كانت تكتفي باقتفاءِ آثارِ خُطاه مندهشة؛

لكنْ عندَما، في وليمةِ العُرسِ تلك،
نفَدَتِ الخمرُ سهواً
رمقتْه هيَ بنظرةٍ والتمستْ منه أن يفعلَ شيئاً،
مستغربةً أن يرفضَ هوَ ذلك.

ثمّ امتثلَ إليها. فيما بَعدُ عرفَتْ
أنّها أجبرتْه آنئذٍ على أن ينتهجَ ذلك الدّرب:
منذُ ذلك الحينِ أصبحَ صانعَ معجزاتٍ حقيقيّاً
محكوماً عليه من قبلُ بالتّضحية

بما لا مَعْدلَ عنه. أجلْ، كان ذاكَ مكتوباً.
لكنْ أكانَ يا ترى مُتأهّباً لِيَحدُث؟
في عَمى كبريائها تلك
عجّلَتْ هي مجرى الأشياء.

وعلى المائدةِ الملأى خُضاراً وفاكهة،
كانتْ هيَ تُسْهِمُ في الفرَحِ الشّامل
ولا ترى أنّ الماءَ المنهمرَ من مُوقَيها
هوَ والخَمرُ كانا قد تَحوَّلا دماً.

قبل الآلام[1]

ما دُمتَ تريدُ ذلكَ فما كانَ عليك
أن تنبثقَ من بطنِ امرأة:
للعثورِ على مُخلّصينَ ينبغي الحفرُ في الصّخر
حيثُ منَ الصّلابةِ تُولدُ الصّلابة.

أوَ لا تمنعكَ الرّأفةُ من أن تُدمِّرَ على هذه الشاكلة
واديَك العزيزَ هذا؟ انظُرْ إلى ضعفي:
لا أملكُ سوى أنهارٍ من الدّمعِ والحليب
وأنتَ كنتَ خارجاً عن المألوفِ دوماً.

بُشِّرتُ بكَ وَسْطَ فرَحٍ غامِر.
لِمَ لمْ تخرُجْ منّي بفظاظة؟
إنْ تكنْ وحدَها النّمورُ قادرةً على تمزيقِك،
فلمَ علّموني في دارِ النّسوة

(١) لا مصدر إنجيليّ لهذه المناحة. القصيدة مبنيّة على أساس قلبٍ للمنظورات غير متوقّع. كانت مريم ترى في ابنها ملكاً لليهود. ريلكه يصنع منه ضرباً من نصف إله، ويجمعه بأبطال الملاحم والأساطير القديمة (أخيل، هرقل، إلخ.)، الذين يحاول تدخّل إنسانيّ وإلهيّ أن ينتشلهم من مصيرهم الفتّاك.

أن أنسجَ لكَ ثوباً خالصاً شديدَ النّعومة،
لا يَجرحُكَ فيه
أثرُ خياطةٍ؟ كذلكَ كانت حياتي بكاملِها،
وهوَ ذا أنتَ تُعاكسُ الطّبيعةَ على حينِ غرّة.

المنتحبة[1]

الآنَ وقد امتلأتُ بتعاسةٍ لا تُوصَف،
ها أنذا يابسةٌ بكامِلي
كَباطنِ الحجارة.
لا أعرفُ، أنا الصُّلبةُ، سوى شيءٍ واحد:
لقد كبُرتَ أنتَ.
... كبُرتَ حتّى لقد جعلتَ
بمفرطِ الألم
نياطَ قلبي تتقطّع.
الآنَ أنتَ ممدَّدٌ على رُكبتَيّ،
والآنَ ما عدتُ لأقدرَ
أن ألِدَك.

---

(١) ثمّة ما لا يُحصى من التّماثيل الكبيرة والصّغيرة التي تصوّر مريم العذراء وهي تحمل على ركبتيها ابنها يسوع بعد الصّلب، ويُدعى الواحد منها «تمثال المنتحبة» (Pietà). هذا مع أنّ الأناجيل لا تذكر سوى نساء كنّ يراقبن مشهد الصّلب من على مبعدة، ووحده «إنجيل يوحنّا» (١٩، ٢٥ ـ ٢٧) يذكر حضور مريم العذراء أسفل الصّليب، إلى جانب مريم امرأة قَلوبا ومريم المجدليّة. وقد لاحظنا في قصيدة تحمل العنوان نفسه، أي «المنتحبة»، في القسم الأول من «قصائد جديدة»، كيف يجعل ريلكه جثمان يسوع يُطرَح بين يَدي مريم المجدليّة التي تنطق أمامه في تلك اللحظات بخطابِ عشق.

مريم تستعيد السّكينة
قربَ القائم من بين الأموات[١]

أوَ لم يكُ ما أَحسّا به آنئذٍ
حلاوةً تتجاوز الأسرارَ كلَّها، ومع ذلك
فهي أرضيّةٌ تماماً؟:
عندما سارَ إليها وهو ما يزال
شاحباً نوعاً ما من القبرِ وخفيفاً،
منبعثاً بكاملِ كيانه.
صوبَها هيَ قبلَ سواها. كم كانا آنئذٍ سائرَين
إلى الشّفاءِ عبرَ طريقٍ لا تُوصَف!
نعمْ، كان الأمرُ كذلكَ، كانا يَشفيان.
ما من حاجةٍ إلى تلامسٍ طويل.
طيلةَ هنيهةٍ بل لربّما أقلّ
أمسكَ بذراعِ تلكَ المرأة

(١) لا مرجعَ في الأناجيل لهذا المشهد. «إنجيل يوحّنا» (٢٠، ١١ـ١٨) يذكر ترائي يسوع عند قبره لمريم المجدليّة لا لمريم أمّه. هذه القصيدة هي الوحيدة التي صرّح ريلكه بأنّها «تُدخل نبرة جديدة» على تناولات معاصريه (رسالته إلى الكونتيسة سيتزو Sizzo في ٦ كانون الثاني/ يناير ١٩٢٢(، وهو يعالج فيها الموضوع الأكثر حرَجاً في الاعتقاد المسيحيّ في نظره، ألا وهو موضوع الانبعاث أو القيام من بين الأموات. ويذكّر وصفه للقاء مريم ويسوع بالمسلاّت اليونانيّة التي يذكرها هو في المرثيّة الثانية من «مراثي دوينو». وتبدو خاتمة القصيدة وهي تحفّز على إعمال قراءة حلوليّة للانبعاث والموت.

بيدِهِ التي كانتْ آنئذٍ تشهدُ دخولَها في الأبديّة.
هكذا ابتكَرا،
صامتَينِ كَالأشجارِ في الرّبيع،
في تناغمٍ لا انتهاءَ له،
موسمَ تلامُسهِما الأقرَب
ذاك.

في موتِ مريَم[1]
(ثلاث قصائد)

ـ ١ ـ

ذلكَ الملاكُ الفخمُ، نفسُه الذي كانَ بالأمس
قد حملَ لها بشارةَ الولادةِ القادمة لِيسوع،
كان هناكَ ينتظرُ أن تنتبهَ له،
وتكلَّمَ: «آنَ الأوانُ لأنْ تظهري إلى الملأ؟».
وكما في المرّة الماضية اعتراها خوفٌ، ومن جديد
كشفتْ عن كونها خادمةً راضيةً أعمقَ الرّضى.
بيدَ أنّه كان يشعُّ وفي دنوّه غير المتناهي،

---

(١) ليس هناك حول موت مريم وانتقالها إلى السّماء سوى نصوص منحولة. في أولى هذه القصائد الثلاث يصف ريلكه وفاة مريم باعتبارها بشارة معكوسة. القصيدة الثانية مستوحاة بصورة مؤكّدة من نهاية «فاوست ـ الصّيغة الثّانية» لغوته. لقد جاء الاعتباران الأكثر تعرّضاً للنقاش في المذهب الكاثوليكيّ (الحبل بلا دنس، الذي ثبّتته الكنيسة الكاثوليكيّة في ١٨٥٤، وانتقال العذراء إلى السّماء، المثبّت في ١٩٥٠)، جاءا ليهبا في عهد متأخّر صفة «رسميّة» لاعتقادات شعبيّة قديمة. كان ريلكه يعتنق الفلسفة «اللاّ أدريّة» ولطالما ابتعد عن جذوره الكاثوليكيّة. وكان يَعدّ عبادة مريم تعبيراً عن ضرورة نفسيّة لحضارة عقلانية وبطريركيّة، ويرى في انتقال العذراء وصول ألوهة أنثويّة إلى السّماء. وما يُدهشه هنا هو أنّ غياب «ملكة السّماء» هذه بقيَ يتواصل الإحساس به طيلة ٢٤ عاماً هي الأعوام الفاصلة بين صعود المسيح وانتقال أمّه إلى السّماء (البيتان ٣٥ ـ ٣٦). وأخيراً، يدلّ انتقال العذراء إلى السّماء في نظر ريلكه على ضرب من الرّجوع إلى المطريركيّة البدائيّة (المطريركيّة: سيادة الأمّ، بعكس البطريركيّة التي هي سيادة الأب).

بَدا كَمنْ يتلاشى في وجهِ المرأة ـ
والرّسُلُ المتناثرون في البعيد
أوعزَ هوَ لهم بأن يجتمعوا
في المنزلِ الذي يعتلي الرّابية،
منزلِ العشاء السّريّ[1]. فجاؤوا محمَّلين
بعبءٍ أثقلَ من ذي قبلُ ودخلوا يَعروهم قلقٌ واضح:
كانتْ هيَ مُضَّجِعة
على طولِ فراشِها الضيّقِ ذاك،
غائصةً بصورةٍ غامضةٍ في ذَهابِ الحواسِّ وفي اختيارِها من لدُن اللّه،
غيرَ ممسوسةٍ ومِثْلَ امرأةٍ لم تُستخدَم،
تُصغي بكاملِ انتباهِها لغناءِ الملائكة.
وإذْ رأتْهم منتظرين يحملونَ الشّموع،
إنتزعتْ نفسَها من هيمنةِ الأصوات،
وبكاملِ السّرورِ أهدتْهم
الثّوبينِ اللّذين كانت تملك،
ثمّ رفعتْ محيّاها إلى هذا وإلى ذاك...
(يا للينبوعِ الجاري من دموعِها التي تنبو عن الوصف!)

ولكنّها استقرّتْ في ضعفِها المتزايد
وابتهلتْ إلى سمواتِ أورَشَليم

(١) المنزل الذي قام فيه العشاء السّريّ، عشاء يسوع الأخير، يقع حسبَ الرّوايات المتوارثة في أعالي أورَشليم.

التي كانت من القربِ بحيثُ لم يكن على روحِها
وهيَ تفيضُ سوى أنْ تتحرّكَ قليلاً:
من قبلُ كان يرفعُها
ذلكَ الذي كان يعرفُ عنها كلَّ شيء،
وفتحَ لها جوهرَه الإلهيّ.

- ٢ -

هل لاحظَ أحدٌ أنّها عندَما وصَلتْ
كانتِ السّماءُ المأهولةُ تشكو نقصاً؟
كان **القائمُ من بينِ الأمواتِ** قد اتّخذَ فيها مكانَه،
لكنْ إلى جانبِهِ، طيلةَ أربعةٍ وعشرينَ عاماً،
كان كرسيُّها فارغاً. كانوا[1] قد بدأوا
يعتادونَ على هذه الثّغرةَ الخالصة
كَجُرحٍ ملتئمٍ، لأنّ الابن
كان يُعنى بنورها المُشعّ.

ولذا فعندما بلغَتِ السّموات،
لم تذهبْ صوبَه رغمَ كلِّ رغبتِها؛
لم يكن لها من مكانٍ، كانَ **هوَ** وحدَه يُشعشِع
بألقٍ أوجعَها.

---

(١) يقصد سكّان السّماء، واكتفى بضمير الجمع لأنّ السّياق يسمح بالفهم.

بإهابها الشّديدِ التأثيرِ التحَقتْ
بالمُطَوَّبينَ الحديثي الوصول،
وبَينا تأخذُ مكانَها متكتمَةً وساطعة
بين سواها من السّاطعين،
إنبثقَ من كيانها دفقٌ من الضّياء
جعلَ ملاكاً بَهرَتْه أشعَتُها
يهتفُ: «يا ترى منْ تكون هذه؟»
وسادَ الاندهاشُ. ثمَّ رأى الجميع
اللّهَ الأبَ يُمسكِ في العُلى بسيّدِنا،
بحيثُ بَدا ذلك المكانُ الشّاغر،
المغمورُ بهالةٍ شفيفةٍ من نورٍ وظلام،
كَحصّةٍ من الألمِ، أثرٍ للوحشة،
شيءٍ كان ما يزالُ عليه أن يَحتملَه،
بَقيّةٍ من زمنِهما الأرضيِّ، عضوٍ مَجدوعٍ متيبِّس -.
كانوا يراقبونَها: نظرتُها ملؤها الخوف،
وهيَ محنيّةٌ بعُمقٍ، كأنّما في نفسِها تقول:
«أنا أطوَلُ آلامِه!»، ثمَّ انهارَتْ بغتة.
بيدَ أنّ الملائكةَ احتضَنوها وسَنَدوها
وشرَعوا في الغبطةِ يغنّون،
حامليْنَها حتّى الدّرجةِ الأخيرة.

قبلَ أن يصلَ توما الرّسول[١]،
الذي جاءَ بعدَ فواتِ الأوانِ، أقبلَ الملاكُ المُسرِع،
الذي كان متأهبّاً منذ زمنٍ طويل،
وإلى جانبِ القبرِ جَعلَ يُطلِق إيعازاتِه:

«ـ أزِحْ هذه الحجارةَ إنْ كنتَ تريد
أن تعرف أينَ هيَ هذه التي تؤجِّجُ أشجانَ قلبِك:
أنظُرْ: كانت مطروحةً هنا للحظة
كَكيسٍ مملوءٍ بأوراقِ خزامى،

«لكي تحفظَ الأرضُ في ثناياها
ذكرى عِطْرها كما تحفظُ نسيجاً رَخْصاً.
أوَ ما تُحسّ بأنّ عَبَقَها
يَقهرُ كلَّ تمحُّلٍ وكلَّ موت؟

«أنظُرْ هذا الكفنَ: في أيّ حقلٍ ينبغي أن ننشرَه
ليظلّ باهراً ولا ينكمِش؟
إنّ النّورَ المنبعثَ من هذا الجدَثِ الطّاهر

(١) الشكوك التي تساور توما هنا أمام قبر مريم تستعيد شكوكه أمام قبر المسيح؛ أنظرْ بهذا الخصوص «إنجيل يوحنا» (٢٠، ٢٤ ـ ٢٩).

قد حفِظَ بياضَه بأفضلَ ممّا تفعل الشّمس.

«أوَ لا تُدهشُكَ الرِّقّةُ التي بها غادرتْه؟
يخُيَّل للمرء أنّها ما برحتْ فيه:
فلا شيءَ غادرَ مكانَه. بيدَ أنّ السّمواتِ اهتزّتْ.
فَلتَجثُ يا هذا على ركبتَيكَ وافعلْ مثلي وأطلِقِ النّشيد.»[1]

(١) يُلحق بعض نشرات آثار ريلكه الشعريّة بهذه القصائد قصيدة قصيرة عنوانها «انتقال العذراء» لم ينشرها ريلكه في الواقع وهي تأخذ مكانها بين قصائده من وراء القبر (المترجم).

خمسة أناشيد[١]

(١) كتب ريلكه هذه الأناشيد الخمسة *Fünf Gesänge* في ميونيخ أثناء تجنيده، في بداية آب/ أغسطس ١٩١٤، ونشرتْ في ١٩١٥. وبعدما يبدو متحمّساً للحرب دفاعاً عن بلاده النّمسا وحليفتها ألمانيا، يعرب بقدر ما نمضي في قراءة القصيدة عن قلقه العميق أمام ظاهرة الحرب وانبعاث إله الحرب القديم. وتوضّح الحواشي التّالية وتصدير الدّيوان بما فيه الكفاية الطّبيعةَ المفارِقة لهذا النصّ، وهو الوحيد الذي كتبه الشّاعر عن الحرب (المترجم).

- ١ -

للمرّةِ الأولى أراكَ تنهض
يا إلهَ الحربِ[1] العجيبَ الشّهيرَ البعيدَ. إنّني أرى
كمْ كانَ الفِعلُ المُرعِبُ، الفِعلُ المُباغِتُ في نشأتِه،
مبذوراً بغزارةٍ وسْطَ الإيناعِ الهادئ.
أمسِ كانَ ما يزال صغيراً وبحاجةٍ لأنْ يُغَذّى وهوَ الآنَ
واقفٌ وطويلُ القامةِ كالإنسانِ، وغداً سيكون
صارَ أكبرَ من الإنسان. ذلكَ أنّ الإلهَ المتأجّج
ينتزعُ النّموَّ دفعةً واحدة
من الشّعبِ المتجذّرِ، ويبدأ الحصاد.
صوبَ عاصفةِ الرّجالِ يشرئبُّ الحقلُ إنسانيّاً. والصّيف
يبقى منزوياً بين ألعابِ الرّيفِ السّاحرِ، مُتَجاوَزاً،
والصّغارُ أيضاً يبقونَ، لاعبينَ، والشّيوخ
تصحَبُهم ذكرياتُهم، وكذلكَ النّسوةُ الواثقاتُ؛ أريجُ أشجارِ الزّيزفونِ العبِقة

(١) يمكن البحث عن أصل تعبير «إله الحرب» هذا في بعض أشعار هولدرلين Hölderlin أو لدى الرّعيل الأوّل من الشّعراء الانطباعيّين الألمان، خصوصاً لدى غيورغ هايم Georg Heym، الذي كان ريلكه يمحضه إعجاباً جمّاً.

يفعَمُ مشهدَ الوداعِ الشّاملِ؛ هذه الرّائحة
المُشْبَعةُ إذْ نتنفّسُها
تظلُّ لسنواتٍ طويلةً مكتنزةً بِمعنى.
والخطيباتُ يُصبِحنَ مختاراتٍ أكثرَ: كما لو لم يكنْ خطيبٌ واحد
قد اختارَ كلاً منهنّ، بل الشّعبُ كلُّه
منذورٌ للانجذابِ إليها. نظَراتُ الاستحسانِ المتمهلّة
التي يُلقيها الصّبْيانُ تكتنفُ الفتى الذي يغادرُ، والذي مِن هذه السّاعة
يَلِجُ المستقبلَ بأكثرَ اجتراءً؛ هو الذي كانَ قد سَمِعَ منذ وهلة
مائةَ صوتٍ، جاهلاً أيّ صوتٍ هوَ المُحِقّ[1]،
كم يتنفّسُ اليومَ الصّعداءَ بفضلِ هذا النداءِ الموحَّدِ: فحقّاً أيُّ **شيء**
لن يكونَ يا ترى باطلاً أمامَ المَساسِ الفرِحِ، أمامَ المَساسِ المؤكَّد؟
أخيراً هوَ ذا إلهٌ! ما دمنا صرْنا أغلبَ الأحايينِ نَعجز
عن الإمساك بإلهِ السّلْمِ فإنّ إلهَ الحروب
هوَ من يُمسِكُ بنا على حينِ غرّة،
وهوَ مَن يَنفثُ النّارَ؛ بَينا يصرخُ فوقَ القلبِ الممتلئِ بالوطن
ذلكَ الذي يسكنُه إلهُ الحروبِ هذا، مُندِّداً، في ظلِّ سمائه المتأجِّجة.

---

(١) إشارة إلى المواقف الشدّيدة التباين التي عبّرت عنها الأحزاب السياسيّة الألمانيّة والنّمساويّة من فكرة الدّخول في الحرب، وإلى تناحراتها التي وضع لها الإمبراطور الألمانيّ فيلهيلم الثّاني حدّاً عندما قرّر خوض الحرب دفاعاً عن النّمسا وأطلق عبارته الشّهيرة: «لم أعد أعرف الأحزاب السياسيّة، أنا لا أعرف إلاّ مواطنين ألمان». وباستثناء المجريّين وباقي الأقليّات غير الجرمانيّة، كان النمساويّون قبل استقلال بلدهم في جمهوريّة نمساويّة في أعقاب الحرب يعدّون أنفسهم من الألمان.

السّلامُ عليَّ، فلأرَ أولئكَ الذين تقمَّصَهم ذلكَ الإلهُ. منذُ عهودٍ بعيدة
لم يَعُدِ الاستعراضُ يبدو لنا حقيقياً[١]
والصّورةُ المبتكَرةُ ما عادت تبعثُ لنا بكلامٍ مُبرَم.
يا أحبّائيَ، اليومَ يتكلّمُ الزّمنُ كَعرّافٍ:
عرّافٍ أعمى منذ أقدمِ فِكرٍ[٢].
إسمعوا. ما سمِعتُم هذا من قبلُ. أنتمُ اليومَ أشجار
يملأها الهواءُ المَهيبُ بأنفاسٍ ما فتئتْ تزدادُ فصاحة؛
على سَهلِ الأعوامِ المنبسطِ يَدَّفقُ هوَ،
مِن مشاعرِ الآباءِ يأتي، من المآثرِ الكبارِ، من الجبَلِ البطوليّ العالي
الذي سيَسطعُ عمّا قريبٍ أنقى وأقرَب
في الثّلجِ الجديدِ ثلجِ مجدِكم النّشوان.
كم يتحوّلُ المنظرُ الحيويُّ الآنَ: غابةٌ فتيّةٌ عطِرة
تمضي إلى هناكَ مسافرةً في صحبةِ أروماتٍ أقدَم[٣]
وأحدَثُ الغصونِ تنحني في اتّجاهِ مَن يُغادرونُ في فصائل.

---

(١) تعاود فكرة انعدام الأصالة في الأزمنة الحديثة هذه الظّهور في المرثيّة العاشرة والأخيرة من «مراثي دوينو» وقد اكتسبتْ عمقاً إنسانياً مجرّداً من كلّ خلفيّة سياسيّة.

(٢) سوف يُقرّ ريلكه لاحقاً بالخطأ الذي ارتكبه بزّجّ العرّافين القدامى في هذه الصّورة القدْحيّة، إذ يوحي في بيته هذا بأنّ الحقبة صارت تتكلّم كيفما اتّفق على شاكلة قدامى العرّافين. والحال، لطالما عملَ «العرّافون العميان» القدامى، بدءً بتيريسياس، وشأنهم شأن الأنبياء، بالتضادّ مع المؤسّسات والأفكار السّائدة في أزمنتهم.

(٣) فكرة الغابة السّائرة تذكّر بـ«ماكبث» شكسبير، ولكنّها تبدو هنا وهي تشكّل عنصراً من المعادلة الرمزيّة بين كلّ من الغابة والجيش، مطبّقةً على الألمان. يناقش الكاتب النّمساويّ إلياس كانيتي Elias Canetti هذه الفكرة في كتابه الهامّ «الجماهير والقوّة *Masse und Macht*».

من قبلُ، ذاتَ مرّةٍ، عندما وَلدتنَّ أبناءكنّ
عرفتنَّ الانفصالَ يا أُمّهات، ـ
فلتسعدْنَ من جديدٍ أيضاً لأنكنّ أنتنّ الواهبات.
فلتهبْنَ دونَ انتهاءٍ، ولأيّامِ الإنباتِ هذه
كنَّ طبيعةً ثريّةً. باركنَ الأولادَ يغادرون.
وأنتنَّ يا فتياتُ، فكّرنَ بأنّهم يعشقونكنَّ: بأنّ قلوباً كهذه
تحملكنَّ في مشاعرها، وبأنّ مثْلَ هذا الجيشِ العَرِم
المتنكّرِ في كائناتٍ رقيقةٍ كان يمشي في صحبتكنّ يا فتياتٍ زاهرات.
كانَ الحذرُ يَلجمكنَّ، والآن تقدرنَ أن تعشقنَ بلا انتهاء،
وأن تكنَّ عاشقاتٍ بروعةٍ كَفتياتِ الأزمنةِ القديمة:
لكي تقفَ الفتاةُ الآملةُ كما في حديقة الأملِ بالأمس؛
ولكي تبكيَ الفتاةُ الباكيةُ كما في كوكبةِ الأنجمِ التي تحملُ في كبدِ السّماء
إسمَ «الباكية»[1] . . . .

. . . .

ـ ٣ ـ .

ما الذي أغنّيهِ يا ترى منذُ ثلاثةِ أيّامٍ؟: أهوَ الرّعبُ حقّاً،
أحقّاً هوَ ذلكَ الإلهُ الذي كنتُ من بعيدٍ أُعجَب به والذي كنتُ أحسَب
أنّه واحدٌ من آلهةِ الأمسِ الذين لم تبقَ منهم إلاّ الذّكرى؟

(١) أنظر ميثولوجيا الكواكب في المرثية العاشرة من «مراثي دوينو». السّطران المنقّطان هما كذلك في النصّ الأصليّ.

كانَ مثْلَ جبلٍ بركانيٍّ في أفقٍ بعيد،
يتلفّعُ بالنّيرانِ تارةً، وبالدّخان تارةً أخرى، كئيباً وإلهيّاً.
وحدَه مكانٌ قريبٌ منه وملتصِقٌ به
ربّما كانَ يرتجفُ. فيما كنّا نحنُ نرفعُ قيثارةَ الخلاص
صوبَ آلهةٍ أخرى: أيّةِ آلهةٍ قادمة[١]؟
آنئذٍ انتصبَ هوَ[٢]: واقفاً هنا أعلى
من حصونٍ شاهقةٍ، وأعلى
من الهواءِ الذي نتنفّسُ في يومِنا الاعتياديّ.
إنّه يُشرفُ علينا. يتجاوزُنا. أمّا نحنُ فنتأجّجُ سويّةً وننْصهِر
في مخلوقٍ جديدٍ يَنفُخُ هوَ فيه الحياةَ بصورةٍ قاتلة.
وهكذا فأنا أيضاً **لم أعُدْ قائماً**: فقلبي ينبض
بنبضةِ القلبِ المشتركِ، وفمي
يفتحهُ الفمُ المشتركُ، بصورةٍ عنيفة.

مع ذلكَ[٣]، فَكَأبواقِ السُّفُنِ يصرخُ الكائنُ المتسائلُ فيَّ ليلاً،
يصرخُ فيَّ في الدّربِ ويبحثُ عن الدّرب.
فهل يراه الإلهُ في العُلى من وراء كتفهِ الشّامخةِ، وهل يا ترى يَشتعل
منارةً تأتلق إلى بعيدٍ آتيةً من مستقبلٍ هو الآنَ في المعترَك،

---

(١) هذا التّعبير ماثل بالمفرد: «الإله القادم der Kommende Gott»، في قصيدة «الخبز والخمر» «*Brot und Wein*» لهولدرلين، وهو يشير في سياق قصيدة هذا الأخير إلى ديونيسوس، إله الفرح النّشوانيّ عند الإغريق القدامى.

(٢) صورة تحيل إلى قصيدة غيورغ هايم Georg Heym عن إله الحرب: «ذلك الذي كان نائماً نهضَ...»

(٣) هذا التعبير يدشّن منعطف القصيدة وبدء ارتياب ريلكه من الحرب. وهو يأتي في منتصف القصائد الخمس تماماً.

ولطالَما بحثَ عنّا؟ أهوَ ممّن يعرفونَ؟ أتراه يقدر
أن يكون أحدَ مَن يعرفون، هذا الإلهُ الذي يَجرفُ الكلّ،
والذي يُدمّرُ، أيْ نعَمْ!، يُدمّرُ كلَّ معرفةٍ: ما نعرفُ منذُ زمنٍ بعيدٍ،
علْمَنا المشتركَ الذي راكمناه بحبٍّ، عِلْمَنا الأليفَ المتكتّمَ. لم تَعُدِ البيوت
حولَ هيكلهِ اليومَ أكثرَ من أطلالٍ. بحركةٍ واحدة
مباغتةٍ وساخرةٍ لمسَه هوَ فيما ينتصبُ[١] وها هوَ يشهقُ في اتّجاه السّموات.

سموات الصّيف أيضاً. . . سموات صيفيّة. سموات
الصّيفِ الوهّاجة فوقنا وفوقَ الأشجار.
مَن يُحسُّ الآنَ ومَن يعترفُ برقابتها غير المتناهية
فوقَ المروجِ؟ مَن لا يُحدّقُ بها طويلاً
بنظرتهِ المرتعبةِ بالمجهول؟

صرْنا آخرينَ، آخرينَ حُوِّلوا واحداً: وفي كلٍّ منّا،
في الصّدرِ الذي لم يعدْ صدرَه، انبثقَ قلبٌ ـ نيزك.
قلبٌ من الحديدِ لاهبٌ ومصنوعٌ من أكوانٍ من الحديد[٢].

(١) هذه الإيماءة تذكّر من جديد بغيورغ هايم، وتحيل بصورة أعمّ إلى النّزعة الكارثيّة في الشعر الانطباعيّ الألمانيّ. إنّ أجواء «عُسر في الحضارة» لفرويد Freud تواكب بقوّةٍ عودة الوعي الفرديّ.

(٢) بصورة تهدف إلى إدانة الحرب بوضوح، تحيل استعارة الحديد هذه إلى الخطاب السياسيّ في تلك الفترة، الذي كان يغتذي من استعادة عناصر بلاغة فروسيّة بائدة (السّيف والدّرع وقلنسوة المحارب، إلخ.) وقد قام الكاتب الساخر كارل كراوس Karl Kraus بتفكيك هذه البلاغة التي كان قد تجاوزها الواقع التكنولوجيّ للميدان بخوَذه الحديديّة ومدرّعاته ومدافعه الحديثة. وكانت الحملة الرّسميّة الدّاعية إلى مساندة الجيش المحارب تدعو المواطنين إلى التبرّع بحليّهم الذهبيّة لتُصنَع بأثمانها خوَذ حديديّة («التبرّع بالذّهب من أجل الحديد»).

- ٤ -

قلبُنا الأقدَمُ، يا أصدقائي، منَ ذا الذي يُفكِّرُ بآتيه؟
القلبُ الأليفُ والحميمُ الذي كان أمسِ أيضاً يُحمِّسُنا،
ذلكَ الذي لا يُعوَّضُ والذي مضى إلى غيرِ رجعةٍ؟ لا أحد
سيُحسُّ بنبضِه، لا أحدَ من أولئكَ الذين
سيَبقونَ في أعقابِ التحوّلِ الكبير(١).

ذلكَ أنّ قلباً أقدمَ، قلباً آتياً من الأزمنةِ الأقدَم
غيرِ المعيشةِ إلى نهايتها أزاحَ القلبَ القريب،
قلبَنا الذي صارَ ببطءٍ قلباً آخَر،
القلبَ الذي احتزناهُ. والآنَ يا أصدقائي فلتُجهزوا
على القلبِ المَنْحولِ فجأةً، القلبِ المغمورِ عُنفاً، فلتُحرِقوه،
مُحتفلينَ: ذلك أنّه كان دائماً مَجيداً
ألاّ نكونَ منغمسينَ في حذرِ الهمومِ الفرديّةِ بل في فكرٍ **واحدٍ** وجَسور،
في الخطَرِ المتكبِّد بروعةٍ، وسْطَ جماعةٍ مقدَّسة.
تَشْغَلُ الحياة العلوَّ ذاته في حقل المعركةِ لدى رجالٍ غفيرينَ وفي قلبِ كلٍّ منهم

---

(١) إنّ مفهوم التحوّل Verwandlung (وكذلك: Wandlung) هذا، الذي يعرب ريلكه هنا عن ارتعابه من نتائجه الكارثيّة، هو أحد المفاهيم المحوريّة في تلك الفترة. يتعلّق الأمر هنا بالتخلّي عن الموروث الثقافيّ والأخلاقيّ للإنسانيّة والرّجوع إلى حقَب أقدم لاستعادة بربريّة سلفيّة. في «سونيتات إلى أورفيوس»، سيعيد ريلكه لمفهوم «التحوّل»، خصوصاً التحوّل عبر الفنّ والغناء الشعريّ، معناه الحقيقيّ. (ملاحظة من المترجم: بدفاعه عن الماضي الثقافيّ باعتباره تراكماً للقيم والإبداعات، يشجب ريلكه حنين دعاة الحرب إلى ماضٍ أقدم، ماضٍ ما قبل ثقافيّ.)

يتقدّمُ موتٌ صُيِّرَ أميراً صوبَ أكثر الأماكنِ احتداماً.
لكنْ في الاحتفال احتفِلوا يا أصدقائي بالمعاناةِ أيضاً،
بلا ألمٍ كاذبٍ احتفلِوا بمعاناةِ أنّنا لم نُصبحْ بَعد
الرّجالَ القادمينَ بل أقربَ أقرباءِ كلٍّ ما انقضى وولّى:
مجِّدوا هذا وجاهروا بالأسف.
لا تكنِ المناحة ممقوتةً عندكم. بالمناحةِ انطقوا. لا يصيرُ حقيقيّاً
ذاتَ يومٍ إلاّ المصيرُ غير المعروف،
والذي لا أحدَ ليفهمَه
إذا ما بكيتموه بإفراطٍ، ومع ذلكَ فهذا الشيء المبكيُّ بإفراط،
ينبغي اعتناقُه مثْلَ شيءٍ مرغوبٍ فيه.

ـ ٥ ـ

وقوفاً، ولتُفزِعوا الإلهَ المُفزِعَ! داهِموه.
منذُ زمنٍ بعيدٍ أفسَدتْه بهجةُ القتالِ. فلتجعلْكمُ آلامُكم،
آلامٌ جديدةٌ مدهشةٌ يتمخّض عنها القتال،
تسبقون بقوّتِكم غضبَه.
وإذا ما جاءَ من الآباء دمٌ قديمٌ ليُقيِّدَكم
فلتكنِ المبادرةُ معقودةً دائماً
لحسِّكم الحميمِ. لا تحاكوا ما كان قديماً،
وما كانَ من الأمسِ. حاولوا أن تَرَوا
ما إذا كنتمْ معاناةً. معاناةً فاعلةً. فالمعاناةُ هيَ أيضاً

لها أفراحُها. وشعلةُ الرّاية[1] فوقَكم تنتشر
في الرّيح الآتيةِ من جهةِ الأعداء!
أيّة رايةٍ؟ راية المعاناةِ. راية المعاناةِ. نسيجُ المعاناةِ
الثّقيلُ المرفرفُ.
كلُّ واحدٍ منكم مسحَ بهذا الكفنِ وجهَه
اللاّهبَ من المَساسِ؛ وجهُكم الواحدُ المشترك
يندفعُ هناكَ ليرسمَ لنفسه ملامحَ. لعلّها
ملامحُ المستقبلِ. كي لا يرتسمَ عليهِ الحقدُ طويلاً؛
بل اندهاشٌ ومعاناةٌ ملؤها الحَسْم،
وانصعاقٌ رائعٌ من كونِ الشّعوب
هذه العمياء حولكم زعزعتْ فطنتَكم على حينِ غرّة[2]؛
هيَ التي استخرجتُم منها الأنفاسَ والتّراب
كما من الهواءِ والمنجمِ. ذلك أنّ الفهم

---

(١) هذه الصّورة تذكّر بقصيدة ريلكه النثريّة المبكّرة «أغنية عشق حامل الرّاية كريستوف ريلكه ومصرعه»، وبالأهمّية التي يعْقدها بطلها لرايته. وكما أكّدنا عليه مراراً فهي تلتقي واستيهامات ريلكه نفسه في الانتماء إلى عالم النّبلاء. وهنا أيضاً عاوده هذا الهاجس الذاتيّ فكتب في مسوّدة هذه الأناشيد أربع صيَغ لمديح الرّاية تخلّى عنها كلّها في نهاية المطاف وآثر أن يحوّل الرّاية، كما نرى هنا، إلى «كفن» («كلّ واحدٍ منكم مسحَ بهذا الكفن وجهَه..»)، رافضاً بذلك التخفّي على الواقع الفاجع الذي هو واقع الحرب.

(٢) الأبيات التالية حتّى نهاية القصيدة تستدعي قراءة إمعانيّة. فصحيح أنّ ريلكه يبدو فيها وهو يعود ليتعاطف والرّوح الوطنيّة التي تدفع بأبناء بلاده إلى الحرب بعدما ذكّرهم في الأبيات السّابقة طويلاً بفظائع الحرب ومخاطر الخطاب السياسيّ السّائد يومذاك وما يلوّح به من عودة للبربريّة. وصحيح أنّه يبدو وهو يتعاطف مع الفكرة القائلة إنّ ألمانيا كانت تعاني من عدم فهم الشّعوب الأخرى ومناوئتها لها. إلاّ أنّه يعيب على ألمانيا نفسها انغلاقها وتنكّرها لثقافتها السّابقة التي كانت قائمة على النّهل من ينابيع الثقافات الأجنبيّة. وفي نهاية القصيدة يتحدّث بالحرف الواحد عن «خطأ» (خطأ الألمان) ويدعو الجند الذّاهبين إلى الحرب إلى تصحيحه.. بألمهم نفسه.

هو أن نتعلّمَ ونصونَ في داخلنا أشياء كثيرة
وإن تكنْ أجنبيّةً، تلك هيَ رسالتكم التي أحسستُم بضرورتها
الآنَ إذْ أنتم مختزَلون من جديدٍ إلى خيراتِكم الخاصّة.
ولكنّها صارتْ أكبرَ. وإذا لم تكن خيراتُكم هذه عالماً
فلتَعدّوها عالَماً! واستخدِموها كمرآةٍ
تُعانقُ الشّمسَ وتُديرُ في داخلها الشّمس
بوجهِ القومِ الهائمين. (ليشتعلْ خَطَؤكم كلُّه
في القلبِ الرّهيبِ، القلبِ المتألِّم.)

مراثي دْوِينَو[1]

(١) صدرت «مراثي دوينو» *Duineser Elegien* في منشورات «إينزل» Insel في لايبتسغ في ١٩٢٣، وكان ريلكه قد كتب قسماً منها في ١٩١٢ في قصر دوينو Duino بإيطاليا وفي فرنسا وإسبانيا وألمانيا، ثمّ لم يتمكّن من إنهائها إلاّ في قصر موزو Muzot في منطقة «الفاليه» السويسريّة في شباط/فبراير ١٩٢٢. وعلى بساطتها الظاهريّة، تحفل هذه القصائد بأبعاد تأويليّة شديدة الخصوبة تتوقّف عند أهمّها الحواشي التّالية والصفحات المخصّصة للقصائد في تصدير الدّيوان (المترجم).

المرثيّة الأولى[1]

مَن لو صرختُ سيَسمعُني
في مراتبِ الملائكةِ؟ ولو حدثَ يوماً
أن يضمَّني أحدُهم فجأةً إلى قلبِه
فسأفنى بباعثٍ من حضورِه القويّ. ذلكَ أنّ الجَمال
إنْ هوَ إلاّ بدايةُ الرّعبِ، ما لا نكادُ نقدرُ أن نحتملَه،
ولئنْ كنّا نلفيه جميلاً فلأنّه، ببرودٍ، يأنف
مِن تحطيمنا؛ مُرعبٌ هوَ كلُّ مَلاك.
ولذا فأنا أتماسكُ وأمتنِع
عن أن أُطلِقَ العنانَ لنشيجيَ الغامضِ. لمَن نقدر
أن نُجاهرَ يا ترى بالحاجةِ؟ لا للملائكةِ ولا للبشر،
والحيواناتُ في مَكْرِها تُدرِكُ من قَبل
أنّنا غيرُ متطامنينَ حقّاً
في هذا العالَم المُفسَّر. ربّما بقيتْ لنا
شجرةٌ على المنحدَرِ، نُبصرُها
من جديدٍ كلَّ يومٍ. تبقى لنا طريقُ الأمس

(١) كتبها في قصر دوينو، في ٢١ كانون الثاني/ يناير ١٩١٢، وأرسلها بخطّ يده إلى الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس Marie von Thurn und Taxis التي استضافته لفترة في القصر المذكور، غير بعيد عن مدينة تريستا الإيطالية، وكانت يومذاك تابعة للنّمسا.

ووفاءُ عادةٍ دُلِّلَتْ فآنستِ الإقامة
عندنا فمَكثَتْ ولم تغادرْ.
واللّيلُ، أجَل، اللّيلُ المرغوبُ فيه بمثْلِ هذه القوّةِ لمَن يا ترى يبقى
عندما تنهشُ جباهَنا الرّيحُ المحمَّلةُ بالأكوان ـ،
اللّيلُ الحنونُ، المُخيِّبُ، والذي هوَ للقلبِ المتوحِّد
تهديدٌ وعذابٌ. أهوَ أخفُّ وطأةً على العاشقَين؟
لكنّهما لا يفعلان وا أسفاه سوى أنْ يخفيَ أحدُهما على الآخَرِ مصيرَه.
أوَ ما زلتَ تجهلُ هذا؟ فلترمِيَنَّ الفراغَ من بينِ ذراعَيك،
أضفْهُ إلى الفضاءِ الذي نتنفّسُ، فلعلَّ الطيور
ستُحسُّ بالهواء وهوَ يكبُرُ بطيرانٍ أكثر حميميّة.

أجلْ، كانتْ مواسمُ الرّبيعِ بحاجةٍ إليكَ. نجومٌ كثيرة
كانتْ تسألُكَ أن تتنفّسَها. موجة
كانتَ بالأمسِ ترقى في اتّجاهِكَ، أو فيما أنتَ تَمرّ
أمامَ نافذةٍ مفتوحة
كمنجةٌ تهبُكَ لحنَها. هذا كلُّه كانَ لكَ مثْلَ مُهمّة
فهل عرفتَ أن تضطلعَ بها؟ أوَ ما كنتَ منهمِكاً أبداً
بالانتظار، كما لو كانَ كلُّ شيء
يُبشّرُكَ بِمقْدمِ حبيبةٍ؟ (أينَ كنتَ ستؤويها
والأفكارُ الكبيرةُ المَجهولة
تَجولُ في بيتكَ جيئةً وذهاباً وغالباً ما تبيتُ فيه؟)
لكنْ إنْ كانتِ الرّغبةُ تَحدوكَ فَغَنِّ العاشقاتِ. إنّ مشاعرَهنَّ الشّهيرة
ما تزالُ بعيدةً عن أن تَضمنَ لنفسها الخلودَ. إنّكَ لَتكاد

أن تحسدَهنَّ، أولئكَ المهجورات
اللاّئي كنتَ تَعُدّهنَّ أكثرَ عشقاً ممّن أُشبِعَتْ رغباتهنّ.
أَعِدْ بلا هوادةِ المديحَ الذي لا يُبلَغُ أبداً،
فكِّرْ: إنّ البطلَ يَدومُ، وموتُه نفسه
لم يكنْ عنده سوى تعلّةٍ لِيكونَ؛ إنّهُ ولادتُه الأخيرة.
أمّا العاشقاتُ فتسترجعهنَّ الطّبيعةُ الخائرةُ القوى
إلى داخلِها، كما لو لم تكن لديها قوّةٌ كافية
لتأتيَ بهذا الصّنيعِ مرّتينِ. هل فكرّتَ بما فيه الكفاية
بغاسبارا استامبا[١]، كي تتماهى كلُّ عاشقةٍ هَجرَها حبيبُها
ومثالَ هؤلاءِ العاشقاتِ وتَهتُفَ:
«ليتني مثلهنَّ أكون!».
أفلن نستخلصَ من آلامنا القديمة هذه
مزيداً من الثّمار؟ أوَ ما آنَ يا ترى الأوان
لأنْ ننفصلَ عاشِقينَ عمّن نعشقُ ونحملَه راجفينَ فينا؟
مثلَما ينطلقُ السَّهمُ من القوسِ ليكونَ منْعقِداً في انطلاقته
ويكونَ آنئذٍ أكبرَ من ذاتِه؟ ذلكَ أنّه لا مُقامَ في أيِّ مكان.

---

(١) غاسبارا ستامبا Gaspara Stampa (١٥٢٣ ـ ١٥٥٢)، شاعرة إيطاليّة كان ريلكه ينوي وضع كتاب عنها وعن عاشقات أخرَيات هنّ في رأيه عظيمات. إلى جانب هذه الشّاعرة، تقف بينهنّ الشّاعرة اليونانيّة صافو Sappho والرّاهبة البرتغاليّة ماريانا ألكوفورادو Mariana Alcoforado (١٦٤٠ ـ ١٧٢٣) المنسوبة لها رسائل عشقيّة مشهورة بعنوان «رسائل الرّاهبة البرتغاليّة»، وممثّلة المسرح التراجيديّ الإيطاليّة إليونورا دوزه Eleonora Duse والشّاعرة الفرنسيّة الكونتيسة آنا ـ إليزابيت دو نواي La comtesse Anna-Élisabeth de Noailles والكاتبة الألمانيّة الرّومانطيقيّة بيتينا برنتانو Bettina Brentano. وقد كرّس ريلكه لهؤلاء النّساء، وخصوصاً لغاسبارا ستامبا، صفحات عديدة من روايته «دفاتر مالته...»

أصواتٌ! يا قلبي، كلُّ هذه الأصوات! فَلْتُصغِ كما لم يُحسِنِ الإصغاءَ يوماً
إلاّ القدّيسونَ: حتّى أنّ النّداءَ العاتي
كانَ يرفعُهم عن الأرضِ؛ ولكنّهم ما كانوا ليكفّوا
عن البقاءِ جاثينَ على الرُّكَبِ لا يكترثونَ البتّة:
فهكذا كانوا يُصغونَ. وذلكَ لا لأنّكَ تقدر
ـ ما أبعدَكَ عن ذاكَ! ـ أن تحتملَ صوتَ اللّه،
ولكنِ اسمعِ الأنفاسَ تصّاعدُ، هذه البشارةَ بلا انقطاعٍ ترقى من قلبِ السّكون.
هيَ ذي تأتيكَ وشوشةُ مَن ماتوا في مقتبلِ صِباهم.
أوَ لَمْ تخاطبْكَ مصائرُهم بهدوء
أنّى ولجتَ، في كنائسِ روما أو نابولي؟
أو شاهدةُ قبرٍ تفرضُ عليكَ نفسَها بكامل سيادتِها،
كذلك النّقشِ بالأمسِ في سانتا ماريا فورموسا[١].
ما يريدونَ منّي؟ أنْ أُزيلَ بلا صخبٍ
مظهرَ الحيفِ الذي يُزعِجُ أحياناً
الحركةَ الصّافيةَ لأرواحِهم.

حقّاً إنّه لَغريبٌ ألاّ نعودَ مُقيمينَ على الأرض،
وألاّ نعودَ نمارسُ عاداتٍ للتوِّ تعلّمناها،
وألاّ نعودَ نهبُ الوردَ وأشياءَ أخرى مُفعَمةً بالوعود

(١) زار ريلكه هذه الكنيسة القائمة في البندقيّة بصحبة الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس في نيسان/ أبريل ١٩١١ وشاهدة القبر الموجودة هناك تشير إلى الموت المبكّر لشقيقين من مدينة آنفير Anvers البلجيكيّة.

دلالةَ مستقبلٍ إنسانيّ:
وألاّ نعودَ ما كنّاه بالأمسِ بينَ أيدٍ ممتلئةٍ خوفاً،
بل أنْ نتخلّى هنا حتّى عن أسمائنا
كَمَنْ يتخلّى عن دُميةٍ مهشَّمة.
غريبٌ ألاّ نعودَ نرغبُ في استمرارِ رغائبنا، وغريب
أن نرى كلَّ ما كان متلاحِماً وهو يتطاير
في الفضاء بلا لُحمةٍ. إنّهُ لَمُجهِدٌ أنْ نكونَ ميّتين
وحافلٌ بالتّكرارِ إلى أنْ نَلمح
قليلاً من الأبديّةِ. ـ بيدَ أنَّ الأحياء يرتكبون
جميعاً خطأَ التّمييزِ بإفراطٍ بينَ الأشياء.
يُقال إنّ الملائكةَ لا يعرفون أغلبَ الأحيانِ ما إذا كانوا
سائرينَ بين الموتى أو بينَ الأحياء. فالتيّارُ الأبديُّ نفسُه
يجرفُ جميعَ الأعمارِ عبْرَ كلا الملكوتَين،
وفي كلَيهما يُغطّي أصواتَها بِهَديرِه.

وأخيراً فَمَن اختطَفَهم الموتُ باكراً ليسوا بحاجةٍ إلينا؛
فالإنسانُ يَنسى مذاقَ الأرضيِّ كَمنْ يُفْطَم
وبِرِفْقٍ يُفصَلُ عن ثديِ أمّهِ. لكنْ نحنُ، نحنُ المحتاجينَ أبداً
إلى أسرارٍ كبيرةٍ، والذين غالباً ما يتمخّضُ لدينا الحِداد
عن إنجازاتٍ باهرةٍ: أوَ **نقدرُ** بدونِهم أن نكون؟
وهل عبثاً يُروى أنّه من المناحةِ على لينوس[١]،

(١) لينوس Linos: شاعر أسطوريّ من تراسيا في اليونان، كان ابن ربّة الإلهام كاليوبي ويُعتَبر شقيق=

تصاعدَتْ بالأمسِ وَسْطَ جُمودِ الأشياءِ موسيقى بادئةٌ وجَسور،
وأنّ ذلك الفضاءَ المُرتَعِبَ الذي كان قد غادَرَهُ على حينِ غرّة
مرّةً وإلى الأبدِ فتىً شبْهُ إلهيّ، مَكّنَ هوَ وحدَه من أن تنبثقَ في الفراغ
هذه الهزّةُ التي ما برحَتْ إلى الآن تَجرِفُنا وتُعزّينا وتُسْعِفُنا.

=أورفيوس. في المرثية التّاسعة سيعود ريلكه إلى فكرة تحوّل المعاناة إلى «شكل» فنيّ. وفي الموضع المذكور كما في البيتين الحاليَين يحاكي ريلكه العَروض نفسها التي كان الأغريق القدامى واللاّتين يستخدمونها في نظم الأبيات التي تُنقَش على شواهد القبور. والمرّة الأولى التي أشار فيها ريلكه إلى أسطورة لينوس هي في الكلمة التي رافقت ترجمته الألمانيّة لقصيدة نثر طويلة للكاتب الفرنسيّ موريس دو غيران Maurice de Guérin (١٨١٠ ـ ١٨٣٩) عنوانها «القنطور *Le Centaure*» (المخلوق الأسطوريّ الذي له جذع إنسان ورأسه وأسفل حصان). في هذه الكلمة توقّف ريلكه عند: «أسطورة الرّاحلين قبل الأوان؛ الوشوشة التي تغشى جوار الموتى الصّغار؛ المناحة الطّويلة التي تكتنفهم [. . .] وغناء لينوس الذي يجتذبهم جميعاً دون أن يروا بعضهم البعض». كان ريلكه يعتبر أنّ المناحة (المرثيّة المغنّاة) على الميّت تقيم في أصل النّشيد الشعريّ، وهذا الاعتبار يشكّل ما يشبه القاعدة التي ينهض عليها عمله هذا كلّه.

المرثيّة الثانية[1]

كلُّ ملاكٍ مُرعبٌ. مع ذلكَ فأنا ـ ويلٌ لي! ـ أُناديكِ
يا طيورَ الرّوحِ المُهلكة،
عارفاً مَن تكونينَ. أينَ هيَ أيّامُ طوبيّا[2]
عندَما كانَ أحدُ **الأَلِقينَ**[3] يقفُ أمامَ عتبةِ المنزلِ المتواضعة،
متنكّراً قليلاً من أجلِ السّفرِ وما عادَ يُخيف،
(فتىً هوَ في عينِ الفتى الآخَرِ الذي خرجَ لينظُرَ إليه مدفوعاً بفضولِه)،
لو، مِن وراءِ الكواكبِ، اقتربَ الآنَ كبيرُ الملائكةِ، هوَ الخطير،
وخَطا خطوةً واحدةً في اتّجاهِنا
فستُهلِكُنا وثبةٌ مُباغِتةٌ لقلوبِنا. ألا مَن تكونون؟[4]

نَجاحاتُ الأزمنةِ الأُولى، مُدَلَّلو الكون،
خطوطُ ذرىً، أعالٍ تتأجّج
في فجرِ كلِّ خلْقٍ،ـ طلْعُ أُلوهةٍ مُزهرة،

---

(١) أكمل كتابتها في قصر دوينو في نهاية كانون الثاني/ يناير أو بداية شباط/ فبراير ١٩١٢ .

(٢) يروي الفصل الخامس من «سفْر طوبيا»، وعنوانه «الرّفيق»، لقاء طوبيا مع الملاك رافائيل. ولا يتنبه طوبيا إلى أنّ من تطوّع ليكون رفيقه في السّفر إلى ميديا وتراءى له في هيأة فتىً مثله هو أحد الملائكة.

(٣) استخدمَ ريلكه الصّفة Strahlendsten، وتعني «الألِقين» أو «المُنيرين»، بها يسمّي الملائكة، بعدما سمّاهم في المقطع نفسه «طيور الرّوح المهلِكة» (المترجم).

(٤) السّؤال مطروح على الملائكة، وسيجيب عليه ريلكه نفسه في المقطع التّالي مباشرةً، متحدّثاً عن الملائكة بصيغة الجمع الغائب (المترجم).

روابطُ للنّورِ، أبهاءٌ، سلالمُ وعُروش،
فضاءاتٌ من جوهرِ الكيانِ مقدودةٌ، دُروعُ لذّة،
عواصفُ مشاعرَ منتشيةٍ، ثمّ على حين غرّةٍ يَنعزلون،
مرايا: حيثُ في أوجهِهم يُحفَظ
الجَمالُ نفسُه المُنبثِقُ منهم[1].

أمّا نحنُ فنتلاشى في أحاسيسِنا: نلفظُ أنفُسَنا
كما في الزّفيرِ؛ من مَجْمرةٍ إلى أُخرى
يتبدّدُ أريجُنا. آنئذٍ يقدر أحدُهم أن يقولَ للواحدِ مّنا:
«ـ إنّك لَتملأُ دمي؛ حُجرتي والرّبيع
مُفعَمانِ بكَ»... لكنْ ما الفائدةُ؟، لن يستطيعَ أن يَستبقيَنا
في داخلِه، فنحنُ سرعانَ ما نتبخّرُ فيه وحَولَه.
والجَميلون مَن ذا يقدرُ أن يستوقفَهم؟ بلا انقطاع
ينبثقُ المظهرُ في وجوهِهم ويزولُ. مثلَما يُغادرُ النّدى العُشبَ في الفجر
يُغادرنا كلُّ ما هوَ لَنا مثلَما تتصاعدُ الحرارة
من طبَقٍ ساخنٍ... يا ابتسامةُ، إلى أينَ تمضينَ؟ أنْ نرفعَ أعينَنا
لَهوَ مثْلُ موجةٍ للقلبِ جديدةٍ، ساخنةٍ وهاربة ـ،
ويلٌ لي: بِنا يتعلّق الأمرُ مع ذلك. الفضاءُ غيرُ المتناهي
الذي نتلاشى فيه، هل له يا ترى مَذاقُنا؟ أوَ لا يُمسِكُ الملائكة
إلاّ بما هوَ منبثقٌ منهم،

(١) الملاكُ هوَ إذنْ، في نظر ريلكه، نرجس، وذلك بالمعنى الشديد الخصوصيّة الذي كان ريلكه يمنحه للنرجسيّة والذي يشخّصه في هذه الأبيات نفسها: الجَمال الذي يغتذي من نفسه وإليها يعود. أنظر بهذا الصّدد التحليل المخصّص لعناصر هذا العمل في تصدير الدّيوان (المترجم).

أم يبقى فيه أحياناً، ولو عن سَهوٍ، نُتْفَةٌ هيّنة
من وجودِنا؟ ألا نكونُ عالقينَ بأوجهِهم
بأكثرَ ممّا يعْلَقُ الشُّرودُ بوجوهِ الحبالى؟
في جيَشانِ عودتهم إلى أنفسِهم
لا يلاحظون همْ شيئاً من ذلكَ (وأنّى لهم أن يُلاحظوه؟)

العشّاقُ، لو كانوا يعلمون!، يُمكنهم
أن يَنطقوا وسْطَ هواءِ اللّيلِ بأعاجيبَ. يبدو أنّ كلَّ الأشياء
تَتعاونُ على إخفائنا. انظُرِ الأشجارَ، إنّها **كائنةٌ**، والبيوت
التي نسكنُها تَدومُ ردحاً من الزّمنِ. وحدَنا نحن
نمرُّ بجوارِ كلِّ شيءٍ كَتيّارِ هواءٍ يتبدّل.
والكلّ يُساهمُ في إسكاتِنا، ربّما
عن شعورٍ بالعار، أو بِفعلِ رجاءٍ لا ينْقال.

أيّها العاشقانِ، المكتفيانِ أحدُكما بالآخرِ، إنّي أسألُكما
بخصوصِنا. بِضَراوةٍ تتشاجرانِ أحياناً. أفَلديكُما براهين؟
أنظُرا، يحدُثُ أن تستكشفَ يدايَ الواحدةُ الأخرى
أو أن يحتميَ بهما محيّايَ المُستهلَكُ. هنا تكمِن
بدايةُ إحساسٍ. ومع ذلك
فمنَ يجرؤ على أن **يكونَ** من أجلِ أشياءَ قليلةٍ كهذه؟
لكنْ أنتما يا مَن يكبُر أحدُكما في انخطافهِ بمحبوبِه
حتّى يتوسَّلَه هذا الأخيرُ منسحِقاً بِه ويصرُخ:
«ـ ألا كفى!»؛ أنتما يا مَن يَنضجُ أحدُكما تحتَ يَدَي الآخَر

كعناقيدِ سنةٍ زاخرةٍ بالعنبِ؛ يا مَن يذوي
أحدُكما أحياناً لا لشيءٍ إلاّ لأنّ الغلَبة
تكونُ للآخرِ معقودةً، أنتُما مَن أسألُ بِخصوصِنا.
أعلمُ: إذا كنتما تلمسانِ أحدُكما الآخرَ بمثْلِ هذه السّعادة
فلأنّ المداعبةَ تصونُ، ولأنّ الموضعَ الذي تغطّيانه بحنان
يتعذّرُ على المَحوِ، ولأنكما تشعرانِ تحتَه
بالدّيمومةِ الصّافيةِ. هكذا تنتظران من العِناق
أن يأتيَكما بما يُشبهُ الأبديّةَ. ومع ذلكَ،
فعندما تكونان تجاوزتُما خوفَ النّظراتِ المتبادَلةِ الأُولى
وأحلامَكما على حافّةِ النافذة، ونزهتَكما الأُولى في الحديقةِ ذاتَ مرّة:
أفما زلتُما عاشقَين؟ عندما يشرئبُّ أحدُكما
حاملاً إلى الآخَرِ شفتَيه ـ ويمتزجُ نبيذُ هذا بنبيذِ ذاك:
فَكم يتملّصُ الشّاربُ من فِعلهِ بصورةٍ بالغةِ الغرابة!

أوَ لم يُدهشْكما في مسلاّتِ الآتيكيّين القدامى
ذلك الحذرُ في إيماءاتِ البشرِ[1]؟ أما كانَ العشقُ والوداع
محمولَينِ على الأكتافِ بمثْلِ هذه الخفّةِ كأنّهما مَصنوعان
من مادّةٍ سوى هذه التي جُبِلا منها عندَنا؟ أوَ لا تذْكُرانِ الأيدي؟
لا تُثقِلُ في انطراحِها البتّةَ، معَ كلِّ ما في صدورهِمْ من قوّة.
كأنَّ هؤلاءِ المُطَوِّعينَ أنفسَهم يقولونَ: «هوَ ذا المَدى الذي إليهِ نَذهب.

(١) سكّان آتيكا، جزء من اليونان، وقد شاهدَ ريلكه في متحف بنابولي في إيطاليا منحوتة تصوّر هذه الإيماءة ووصفَها في رسالة إلى لُو أندرياس ـ سالومي في ١٠ كانون الثاني/ يناير ١٩١٢.

تلكَ هيَ خاصّتُنا: أن يلمسَ بعضُنا البعضَ **على هذه الشّاكلة**.
تَعصرُنا الآلهةُ بأقوى. لكنَّ هذا شأنُ الآلهة».

أنقدرُ نحنُ أيضاً أن نجدَ شيئاً من الإنسانيّ
صافياً ومَصوناً وضيّقاً، قطعةً من الأرض تكون لنا نحن،
بينَ النّهرِ والصّخورِ؟ ذلكَ أنّ قلوبَنا نفسَها
تتجاوزُنا كأولئكَ الأقدمينَ؛ وما عُدنا نقدرُ أن نتْبعَها بأنظارنا
لا في الصُّوَرِ التي تزيدُها تطامُناً، ولا
في الأجسادِ الإلهيّةِ التي تتعلّمُ فيها قلوبُنا الاعتدالَ فيما هيَ تكبُر

المرثية الثالثة[1]

أنْ نغنّيَ الحبيبةَ شيءٌ، وشيءٌ آخرُ وا أسفاه
أنْ نغنّيَ ذلكَ الإلهَ ـ النهرَ الآثمَ المختبئَ في الدّم.
الفتى الذي تعرفُه العاشقةُ من بعيدٍ ما تراه يعرفُ هوَ نفسُه
عن سيّدِ الرّغبةِ الذي غالباً ما يتلعُ برأسِه الإلهيّ،
طالعاً لا تدري من أيّةِ مجاهلَ، داعياً اللّيلَ إلى تمرّدِه غيرِ المتناهي،
في قلبِ الكائنِ المتوحّدِ، قبلَ أن تأتيَ العاشقة لتَهدئته،
وكما لو كانَ هو نفسُه ناسياً إيّاها.
يا لَ «نَبْتونَ»[2] في دمائنا، يا لشوكتِه المُرعبةِ برؤوسها الثّلاثة.
يا لريحِ صدرِهِ المندفعةِ سوداءَ خارجَ المَحارةِ المُلولَبة.
إسمَعِ اللّيلَ يَتجوّفُ. أنتِ، يا نُجوم

---

(١) بدأ ريلكه كتابة هذه المرثيّة في قصر دوينو في بداية شباط/ فبراير ١٩١٢، وأنهاها بباريس في ١٩١٣. إعتبر بعض النقّاد هذ المرثيّة «قصيدة تعليميّة في التّحليل النفسيّ»، وفي ما وراء ما في هذا الاعتبار من اختزال لأهميّتها الشعريّة ينبغي التنويه بأنّ ريلكه حضر بالفعل، بصحبة لو أندرياس ـ سالومي، المؤتمر الرّابع لجمعيّة التحليل النفسيّ المنعقد في ميونيخ ابتداءً من ٧ أيلول/ سبتمبر وتعرّف فيه على فرويد. كما كان ريلكه قد فكّر بالاستعانة بالتحليل النفسيّ إلاّ أنّ لو أندرياس ـ سالومي أقنعته بالعدول عن ذلك فهو لم يكن في نظرها ليقوم عبر الشّعر بشيء آخر سوى «تحليل» ذاته. وكان الشّاعر نفسه يخشى إنْ هو خضع للتحليل النفسيّ أن يطرد من كيانه «شياطينه وملائكته معاً» على حدّ تعبيره (أنظر بهذا الخصوص تصدير الديوان).

(٢) ترى بعض مدارس التحليل النفسيّ أنّ البحر، الحاضر هنا عبر إلهه في الميثولوجيا اللاّتينيّة «نبتون Neptune» (معادله الإغريقيّ هو «بوسيذون Poseidôn»)، يرمز إلى اللاّ شعور. وتمثّل أداتا هذا الإله (شوكة أو رمح بثلاثة رؤوس ومَحارة) رمزَين واضحين لكلّ من الجنسين الذكوريّ والأنثويّ.

أوَ ليسَ منكِ تأتي لذاذَة العاشقِ أمامَ وجهِ
هذه التي يُحبُّ؟ معرفتُه الحميمةُ بمُحيّاها الصّافي
أوَ ليسَ تأتيهِ من مجرّةِ الكواكبِ الصّافية؟

لستِ أنتِ وا أسفاهُ ولا أمُّه
من قوَّسَ حاجبَيهِ من أجل انتظارٍ كهذا.
ليسَ مِن عِناقكِ يا فتاةً تتأثّرُ به
انتفخَتْ شفتاه بكلماتٍ أكثر خصوبة.
أوَ تحسبينَ أنّكِ بخطواتكِ الخفيفة
هززتِ أعماقَه، أنتِ السّائرة كَنسيمِ الصّبائح؟
صحيحٌ أنّكِ أرهَبتِ قلبَه، لكنّ مخاوفَ أقدَم
أفزعَتْ فؤادَه ما إن تلامسَ جسَداكُما. ناديه
لن ينتزعَه نداؤكِ بكاملِ كيانِه من تواصلاتِه الغامضة.
لا شكّ أنّه **راغبٌ في ذلكَ**، أنّه يهربُ وينخرِط
منتعشاً في وطنِ قلبكِ الخفيِّ ويتماسكُ ويبدأ وجودَه.
لكنْ هل بدأ وجودَه هوَ يوماً؟
أنتِ يا أمَّهُ مَن سَوّاه صغيراً، أنتِ مَن بدَأه؛
كان جديداً عندكِ وعلى عينيهِ الجديدَتين
كنتِ تُنزلينَ عالَماً حانياً وتحفظينَه من عوالَم مجهولة.
أينَ مضتِ السّنواتُ التي كان خيالُكِ النّحيفُ وحدَه
كافياً فيها ليحجبَ عنه أمواجَ الفوضى؟
هكذا كنتِ تُخفينَ عنه أشياءَ كثيرةً؛ في اللّيل تُطوِّعين
حُجرتَه المُريبةَ وإلى فضاءِ ليلهِ تُضيفين

فضاءَ أكثرَ إنسانيّةً منتَزَعاً من ملاجئِ قلبكِ أنتِ.
وليسَ في الظّلامِ بل في هالةِ حضورِكِ كنتِ تضعينَ القنديل،
وكان ضربٌ من الودِّ يجعلُه يَسطع.
أدنى انْقصافٍ للخشبِ كنتِ تُفسّرينَه له بابتسامة
كأنّكِ منذُ الأزلِ تعرفينَ **اللّحظةَ** التي تَشرعُ فيها الأرضيّةُ بالكلام...
وكان هو يَسمعُكِ فيَتطامنُ. بالغَ الحنان
كان حضورُكِ... ووراءَ الخزانةِ، تحتَ عباءةٍ كبيرة
كانَ يتقدّمُ مصيرُه، وفي طيّاتِ السّتارة
كانَ مستقبلُه الأرِقُ يُصغي، مُنزاحاً قليلاً.

وهوَ كانَ يَرقدُ متخفِّفاً من كلِّ شيءٍ، وتحتَ أجفانهِ الغافية
يَجمعُ بمَذاقِ أُولى لحظاتِ النّوم
ذلك المَذاقَ العذبَ لترتيباتكِ الكتوم ـ:
كان **يبدو** مَصوناً... لكنْ مَن **في داخلِه** كانَ يُوقِف
تيّاراتِ الأصلِ، مانعاً إيّاها من أن تتوافدَ في داخلِه؟
هناكَ **لم يعدْ** في الغافي من حذرٍ؛ كانَ ينام
ولكنْ حالماً، أو مَحموماً: كان يبتدئُ نفسَه.
كم كانَ، هو الكائنُ النّافرُ، الجديدُ، متشابكاً
وبادئ ذي بدءٍ مشدوداً إلى خيوطِ مصيرهِ الغازية:
صانعاً منها أشكالاً وتنامياتٍ خانقةً وصُوَرَ حيواناتٍ تطاردُه.
وكم كانَ يَستسلمُ لها! ـ كان يُحِبّ.
يُحِبُّ كلَّ ما كانَ في داخله وحشيّاً،
ذلكَ الغابَ في عُمق نفسهِ، على انهياراتهِ الصّامتة

كان قلبُه ينتصبُ جليّاً وأخضرَ. كانَ يُحِبُّ. ومُغادِراً هذا كلَّه
كان ينزلُ أدنى من جذوره نفسِها في الأصلِ العنيف
حيثُ كانت طفولتُه الناشئةُ عيشتْ من قبل. كان يُحِبّ
وعلى هذه الشّاكلةِ يَهبطُ في الدّمِ الأقدَمِ، في تلكَ الشِّعاب
حيثُ كانَ يَربِضُ المُروِّعُ وقد شَبعَ من الآباءِ. كلُّ مُخيفٍ
كان يعرفُه ويغمزُ له مِثْلَ شَريك.
أجَلْ، حتّى المُخيفُ كان يبتسمُ... نادراً ما ابتسمتِ
بمثْلِ هذا الحنانِ يا أمَّه... أنّى لَه
ألاّ يُحِبَّ ذاكَ كلَّه ما دامَ كانَ يبتسمُ له؟ **قبل** أَن يُحبَّكِ أنتِ
أحبَّه هوَ، لأنّه منذُ كنتِ بهِ حبلى
كان قد امتزجَ بالماءِ الذي يَزيد البذورَ خِفّة.

أرأيتِ يا فتاةُ؟، ليسَ حبُّكما
وليدَ سنةٍ واحدةٍ كالأزهارِ: عندما نُحِبّ
يتصاعدُ في أذرعِنا نُسغٌ بالغُ القِدَمِ. يا فتاة،
خصوصاً **هذا**: إنّنا لا نحبُّ شيئاً منذوراً للمجيء وحدَه،
بل ما يَختمِرُ بلا انتهاءٍ؛ لا فتىً منفرداً
بل الآباءَ كلَّهم الهاجعينَ في داخلِنا
كَأنقاضِ جبَلٍ؛ لا بل قاعَ ذلكَ النّهرِ النّاشف،
نهرِ أمّهاتِنا القديماتِ ـ؛ لا بل المشهدَ كلَّه
المأهولَ بالصّمتِ تحتَ ثِقَلِ قدَرٍ تارةً يكون
غائماً وتارةً أخرى صافياً ـ: **هذا** كلُّه سبقَكِ يا فتاة.

أنتِ نفسُكِ ما تعرفينَ؟ـ، كانَ سِحْرُكِ يَبعَث
في قلبِ مَن تعشقينَ ليلَ الأزمنةِ. كمْ من مَشاعر
كانت تستيقظُ في أعماقِ الموتى المُحَوَّلينَ! كم من نساء
كنَّ هناكَ يكرهنكِ! أيّةُ غياهب
كنتِ توقظينَها في أوردةِ الفتى! كم من راحلٍ صغير
كانَ يهرعُ للبحثِ عنكِ!... بلا صخبٍ، كلاّ، بلا صخب
قومي لَه بمَشغلةٍ طيّبةٍ وواثقة ـ،
قودِيهِ إلى عتبةِ الحديقةِ، أهدِيهِ
ثِقَلَ اللّيلِ كلَّه...
أمسِكيه...

المرثيّة الرّابعة[1]

يا أشجارَ الحياةِ، متى شتاؤكِ؟ وا أسفاه
لَسنا متّحدينَ. ولا نحنُ
بمثْلِ تَوافُقِ الطّيورِ المهاجرةِ. متجاوَزينَ وبطيئين،
لا نعرفُ سوى أن نُقحِمَ في الرّياحِ أنفسَنا
لننكفئَ من بَعدُ صوبَ بِرْكةٍ غيرِ مكترثة.
نتعلّمُ الازهرارَ والذّبولَ في الأوان ذاتِه.
وبعيداً عنّا ما برحتْ تَجولُ أسودٌ
لا تعرفُ، طالما بقيَتْ أسياداً، ما هوَ العجز.

ما إن نفكّرُ بامتلاءِ بِشيءٍ **واحد**
حتّى نحسُّ بالشيء **الآخَر** عارضاً علينا نفسَه. ما هوَ قريب
يُبادلنا العداءَ. والعاشقانِ، ألا يصطدمُ أحدُهما بِحَوافٍّ معشوقِه
هما اللّذان وَعَدا نفسَيهما بالصَّيدِ والفضاءِ، وكانا يَصبوانِ إلى وطَن؟
من أجلِ رسْمِ لحظةٍ واحدة،
تُهَيّأ لنا هنا خلفيّةٌ مُجهِدةٌ من الألوان المتعارضة،
لا لشيءٍ إلاّ للوثوقِ من كوننا نراها

(١) كتبها في ٢٢ و٢٣ في تشرين الأوّل/ نوفمبر ١٩١٥ في ميونيخ، بعدَ كتابته قصيدتين عن الموت.

فنحنُ نُعامَلُ بوضوحٍ دوماً. أطُرُ مشاعرِنا
لا نعرفها: بل نعرفُ فَحسبُ ما مِنَ الخارجِ يَنحتُها.
مَن مِنّا لم ينتظرْ أمامَ ستارةِ قلبه قلِقاً؟
ترتفعُ السّتارةُ: ويكونُ مَشهدُ وداعٍ تلوَ وداع.
ذلكَ بديهيٌّ. هيَ ذي الحديقةُ المنزليّة،
عائمةٌ قليلاً؛ ثمّ يدخلُ الرّاقصُ(١). كلاّ! لا هذا!
كفى! مهما يكنْ ما يزعَمُ من البراعة،
فهوَ متنكّرٌ، وليسَ بأكثرَ من برجوازيّ
يعودُ إلى دارهِ من بابِ مطبخِه.

لا أريدُ الأقنعةَ شبْهَ الجوفاءِ هذه،
إنّني أفضّلُ الدُّميةَ؛ هيَ على الأقلّ تبدو ملأى.
سأحتملُ هيكلَها المتداعيَ، وخيطَها، بل حتّى
وجهَها المُتشبِّهَ. ها أنذا أواجهُ الخشَبة.
حتّى إذا ما أُطفئتِ الأنوارُ وقيلَ لي:
«ـ إنّها النّهايةُ» ـ حتّى ما إذا أقبلَ إليَّ الفراغ
آتياً من الخشبةِ محفوفاً بتيّارِ هوائها الرّماديّ،
حتّى إذا لم يكن أيٌّ من أسلافيَ الصّامتين
جالساً إلى جانبي، ولا من امرأة،

---

(١) يحيل استحضار ريلكه هنا للرّاقص، وللعرائس في الأبيات التّالية، إلى دراسة هاينريش فون كلايست Heinrich von Kleist في «العرائس» وإلى تنويع ريلكه نفسه عليها في مقالته «الدّمى» (١٩١٤). وفي هذه المقالة يدافع ريلكه عن حياة مكرّسة للشّعر، خلافاً للمستقبل الذي كان والده يريده له.

ولا حتّى ذلكَ الصّبيُّ البُنّيُّ المُقلةِ شِبْهُ الأحوَل[١]:
فسأبقى. ثمّةَ دائماً ما يُرى.

أوَ لستَ مُحقّاً؟ أنتَ يا مَن صارَ طعمُ الحياةِ عندَه
بالغَ المرارةِ ما إن ذاقَ طعمَ حياتي، أنتَ، يا أبتِ،
يا مَن رُحتَ مراراً تَذوقُ، بقدرِ ما كنتُ أكبُر،
الماءَ الأوّلَ غيرَ المُنقّى لِمَشاغلي،
يا مَن كانَ يُؤرِّقكَ ذلك الطّعمُ الغامض
الذي كان لِمُستقبليَ الشّديدِ الغرابةِ، ويا من كنتَ تتكبّد
نظرتيَ الغائمةَ المتطلّعةَ إليك،
أنتَ يا مَنْ، أغلبَ الأحايينِ، منذُ تلقّفكَ الموت،
يُداهمكَ القلقُ في عُمق رجائي، في داخلي،
ومن أجلِ مصيريَ الضئيلِ هذا تتنازل
عن سكينةِ الموتى، ممالكَ كاملةٍ من السّكينة،
أوَ لستُ محقّاً يا أبتِ؟ أوَ لا تَرينَني مُحقّاً أنتِ أيضاً[٢]
يا مَن أحببتِني من أجلِ تلكَ البدايةِ البسيطة
لحبّي لكِ، بدايةٍ ما انفككتُ أبتعدُ عنها لأنّ الفضاء
الذي كان في وجهكِ ما إنْ أُحبُّه

(١) يحيل هذا الصبيّ الأحول العين إلى شخصيّة إيريك براهه Erik Brahe في رواية ريلكه «دفاتر مالته...»، و«موديلها» الفعليّ في الحياة هو إيغون ريلكه Egon Rilke (١٨٧٣ ـ ١٨٨٠) ابن عمّ الشّاعر، المتوفّى مبكّراً والذي يذكره ريلكه أيضاً في السّونيتة الثامنة في القسم الثاني من «سونيتات إلى أورفيوس».
(٢) هنا يُخاطب ريلكه أمّه أو الحبيبة، بعدما توجّه بخطابه إلى أبيه (المترجم).

حتّى ينقلبُ إلى فضاء العالَم
فلا أعودُ ألقاكِ فيه. . . ألستُ محقّاً إذا ما كنتُ
عازماً على الانتظارِ أمامَ مشهدِ العرائس،
بل أكثرَ من هذا على أن أُنعِمَ النّظر
إلى أنْ يظهرَ، مُكافئاً نظرتي، مرقّصُ عرائسَ آخَر،
ملاكٌ يأتي لينتشلَ العرائسَ من على الأرض؟
ملاكٌ ودُمْيةٌ: آنئذٍ فحسبُ يكونُ استعراض.
آنئذٍ يستعيدُ التئامَه ما كنّا دونَ انقطاع
نُفرّقُه بوجودنا المحضِ. آنئذٍ فحسب
تقدرُ مواسمُنا أن تتمخّض
عن كاملِ حلقةِ التحوّلِ. آنئذٍ يتجاوزُنا الملاك
في لعبهِ ويمضي بعيداً. أوَ لا يُخمّنُ المُحتَضَرون
كم أنَّ الكلَّ إنْ هوَ إلاّ تعلّة
لما نفعلُه هنا؟ ما من شيء
يكون نفسَه. تذكّرْ ساعاتنا تلكَ في الطّفولة،
حيثُ لم يكن وراءَ الصُّوَر ما هوَ أكثر
من ماضٍ بسيطٍ، وأمامَنا لم يكن من مستقبَل.
صحيحٌ أنّنا كنّا نكبُرُ، وأحياناً
كنّا نهفو إلى الكِبَرِ لا لشيءٍ إلاّ حُبّاً
بمَن لم يعودوا ليملكوا سوى كونهم كباراً.
ومع ذلكَ ففي توحُّدِنا ذاك
كنّا نَنعَمُ بخيراتٍ دائمةٍ، وكنّا هنا منتصِبين،
في الحيّز الفاصلِ بين العالَم والعرائس،

في مكانٍ كانَ منذُ الأصلِ مُقاماً
لإيواءِ حدَثٍ صافٍ.

مَن يُري طفلاً كما هوَ؟ من ذا يَخطُّه
في مجرّتهِ الخاصّةِ، مَن يضعُ بينَ يديه
مقياسَ الانزياحِ؟ مَن يَجعلُ موتَ الصّغار ييْبس
مثلَ رغيفِ خبزٍ رماديٍّ، أو يَتركُه
في أفواهِهم المستديرةِ بروعة
كَشطرٍ من تفّاحةٍ؟ . . . إنّه لَمِنَ السّهل
أن نفهمَ القتلةَ. لكنْ هذا: الموت،
الموتُ كلُّه، حتّى قبلَ أن نكونَ عِشْنا،
أن نعرفَ احتواءه بحنانٍ ونظلَّ بلا ضغينة،
فذلك شيءٌ ينبو عن الوصف.

المرثيّة الخامسة[1]

إلى السيّدة هيرتا كونيغ

Frau Hertha Koenig zugeeignet

ألا قُلْ لي مَن هُمْ هؤلاءِ المترَحّلون
الأكثرُ ترحُّلاً منّا نحنُ، المحنيّةُ أجسامهم باكراً،
من أجلِ مَنْ يا ترى وأيُّ مشيئةٍ لا تَشبعُ أبداً
تلويهم، وكَالحبالِ تعْقدُهم، وعالياً تقذف بهم،
ترميهم ثمّ تستعيدُهم، ومن الهواءِ المُتسايِل

(١) كتبها في ١٤ شباط/ فبراير ١٩٢٢ في قصر موزو Muzot، أي بعد انتهائه من تأليف المراثي الأخرى كلّها، وأحلّها في اليوم التالي لكتابتها في هذا الموضع من العمل، مُقصياً قصيدة أخرى وجدَ أنّها لا تتناسب وبناءَ هذه المراثي (وستُنشَر ضمن قصائده من وراء القبر). أمّا موضوع هذه المرثيّة المحوريّ، موضوع المشعبذين والبهلوانات، فسبق أن عالجه ريلكه في نصّ نثريّ وجيز كان قد خصّصه لفرقة سيرك رولان Rollin وأبنائه ومساعديه، وهي فرقة كانت مشهورة يومذاك، ويحتمل أن تكون هي ملهمة لوحة بيكاسو الشهيرة المعنوَنة «المشعبذون *Les Bateleurs*» أو «أسرة بهلوانات *La Famille des Saltimbanques*». وتمثّل هذه اللّوحة مصدراً مؤكّداً استوحاه ريلكه في مرثيّته هذه، ما دام يشير إليها فيها إشارة غير مباشرة ولكنّها واضحة بما فيه الكفاية. كما قد لا تكون قصيدة بودلير «البهلوان الهرِم *Le Vieux saltimbanque*» غريبة على هذه المرثيّة، لا سيّما وأنّ ريلكه كان شديد الإعجاب بشاعر «أزهار الشرّ» ولعلّه كان يعدّه شاعره الأثير. وسيكتب ريلكه حول الموضوع نفسه في ١٩٢٤ قصيدة نثر نُشرتْ ضمن قصائده من وراء القبر. أمّا السيّدة المهداة لها المرثيّة، هيرتا كونيغ (١٨٨٤ ـ ١٩٧٦) فهي شاعرة ألمانيّة، وصديقة لريلكه، أقام هو لفترة في شقّتها في ميونيخ، حيث كانت لوحة بيكاسو المذكورة معلّقة، وكان ريلكه يقول لأصدقائه إنّه «حارس اللّوحة».

كأنّما دُهِنَ بالزّيتِ يُعاودون السّقوط
على البِساطِ المهترئ الذي تزيده اهتراءً
وثبتُهم الأبديّة على ذلكَ البساط
الضّائعِ في عرْض الكون،
الموضوعِ هنا مثْلَ ضمادةٍ فكأنَّ سماءَ الضّواحي
قد جرَحتِ الأرضَ في هذا الموضعِ.
وما إنْ يرسمون
بأجسادِهم، وبحرف التّاجِ، المفردةَ الدّالةَ على وجودِهم ـ منتصبينَ ـ هنا[(١)]،
حتّى تَحنيهم من جديدٍ، هم الأقوياء، من أجلِ الضّحك
تلكَ القبضةُ اللاّ تتعبُ كما كانَ أغسطسُ الجبّار
يلوي على الطّاولةِ صحناً من القصدير بيدِه[(٢)].

آه وحوَالى
ذلكَ المركزِ وردةٌ صنعَتْها نظَراتُ مَن يتفرّجون:
تارةً تُزهِرُ وطوراً تتعرّى من أوراقِها.

(١) يبدو البهلوانات الخمسة في لوحة بيكاسو المذكورة أعلاه كأنّهم يرسمون بوقفتهم المشتركة حرف «d» مكتوباً بحرف التّاج (D)، فأوّلَ ريلكه هذه الصّورة على أنّها الحرف الذي به تبدأ المفردة الألمانيّة Dastehn («الانتصاب ـ هنا» كما نقول «الوجود ـ هنا Dasein»). علماً بأنّ جميع الأسماء في الألمانيّة، لا أسماء العلَم وحدها، تبدأ كتابتها بحرف تاج. (ملاحظة من المترجم: لا يخفى على القارئ الفارق اللّطيف في تفضيل ريلكه تعبير «الوجود ـ منتصبين ـ هنا» على تعبير «الوجود ـ هنا» وحده؛ فالتعبير الأوّل أكثر ملاءمة لوصف وضعيّة البهلوانات وجهدهم الدّائم من أجل الوقوف على أقدامهم من جديد بعد كلّ وثبة مجازفة يقومون بها. وهذه كلّها أفعال يستمدّ ريلكه منها رموزاً للوجود الإنسانيّ نفسه.)

(٢) يروى أنّ أغسطس الجبّار (١٦٧٠ ـ ١٧٣٣)، أمير مقاطعة السّاكس، كان يُسلّي ضيوفه بِسحق صحون القصدير أمامهم بأصابعه.

وهذه المدقّةُ يعلوها تُويَج
يُخصِبه لقاحُه نفسُه،
ولا يُنتِجُ غيرَ ثمارٍ زائفةٍ لغيابِ كلِّ مُتعة،
ولا يَعيه صاحبُه أبداً
بوجهِه الملتمعِ وابتسامته الكاذبةِ المهوِّمة[1].

وانظُرِ المصارعَ المتغضّنَ الجِلدِ، الذّابل،
الشّيخَ الذي لم يَعدْ صالحاً إلاّ لقرْع الطّبل،
المترهّلَ في جِلْده الواسعِ ذاك
كما لو كان بالأمسِ يؤوي رجلَين اثنَين
ماتَ أحدُهما منذ زمنٍ وبقيَ الآخر
أصمَّ وغالباً ما يكون
زائغَ النظرِ في جِلْده الأرملِ هذا.

وانظُرِ الرّجلَ الآخرَ، الفتى الذي تَحسَبه وُلِدَ من جماعِ رَقَبةٍ وراهبة،
متينٌ هوَ وممتلئٌ حتّى الانفجار
بالعضلاتِ والبَلَه.

(١) يصف الشّاعر الاستعراض نفسه، سواء حركة الجمهور التي هي في مدّ وجزر على هوى المصادفات وإلهام اللحظة، أو عمل البهلوانات أنفسهم، باعتباره تشكيلات نباتيّة وفعل إنتاج دائم. وتعابير من قبيل «ثمار زائفة لغياب المتعة» أو «الابتسامة الكاذبة» لا تحمل هنا أيّة شحنة سلبيّة، بل تكشف عن التّمويه الدّائم للألم الشخصيّ، هذا التّمويه الذي يكاد يكون بطوليّاً والذي بفضله يصنع البهلوان، كما هو معروف، سعادة جمهوره (المترجم).

أنتم يا مَن استقبَلَكمْ ألمٌ كان ما يزالُ صغيراً
كَمنْ يتلقى مجموعةً من الدُمى
في إحدى نقاهاتِه الطّويلة. . .

وأنتَ يا مَن بِهذه السّقطة
التي وحدَها تعرفها الثّمارُ، يا مَن لا تزالُ أخضرَ بَعد،
مائةَ مرّةٍ في اليومِ تسقطُ من الشّجرة
المبنيّةِ من حركةِ الفريقِ كلِّه (هذه الشّجرة التي، في لحظاتٍ قليلة
وبأسرعَ من الماء، تجتازُ الرّبيعَ والصّيفَ والخريف) ـ
تسقطُ أنتَ وترتطمُ بالقبر:
أحياناً تُجرّبُ لحظةُ استراحةٍ أن تصنعَ لكَ وجهاً عذباً
يحاولُ التّشبُّهَ بأمّكَ التي قلّما عرفتِ الحنانَ، ولكنّ جسدَك
سرعانَ ما يُقوِّضُ هذه المحاولةَ ويُلغيها. . . ومن جديد
يُصفّقُ قائدُ الفريقِ بيدَيه داعياً إلى الوثبِ، وآنئذ
قبلَ أن يتشخّصَ الألمُ قريباً من قلبك
الآخذِ بالرّكضِ تكون لسعةٌ عندَ باطنِ قدمَيك
قد سبقتْه إليه بِدموعٍ تهمُّ بالانهمارِ من أعضائك،
لكنّكَ سرعانَ ما تطردُها إلى داخلِ العين،
ومع ذلكَ فعلى نحوٍ أعمى
ترتسمُ ابتسامة. . .

ألا أيّها الملاكُ اقطُفْ هذا العشبَ الخفيف!
هاتِ مزهريّةً واحفظْه فيها، ضعْه بين تلك الأفراح

التي ما برحتْ مستعصيةً علينا، أودِعْه في آنيةٍ شيّقة،
ومَجِّدْهُ بنقشٍ مُزهرٍ ورشيق:
«ابتسامة البهلوان»[١].

وأنتِ، أخيراً، أيتّها الممتلئةُ جَمالاً،
يا مَن تتخطّاها، دفعةً واحدةً، وبلا صخب،
أجملُ المسرّاتِ، لعلَّ ضفيرتَكِ تشعرُ بالسّعادة
بدلاً عنكِ أو لعلَّ الحريرَ الأخضر
بلمعانِه المعدنيّ
على نَهديكِ الصُّلبَين الفتيَّين،
يشعرُ بكونه مدلَّلاً ولا ينقصُه من شيء.
أنتِ،
يا مَن يُمسكون بكِ علناً وعلى مرأىً من الملأ
يَعْرضونَكِ بلا انقطاع،

(١) وضعَها الشّاعر باللاّتينيّة: Subrisio saltat، وهي مختصر للعبارة: Subrisio saltatoris، وتعني «ابتسامة البهلوان». وهو يستعيد هنا صيغة قديمة كان بائعو العقارات والأدوية في الماضي، قبل نشوء الصّيدلة الحديثة، ينقشونها على الجرار الصّغيرة والعلَب التي يضعون فيها مساحيق أعشابهم الشّافية، وتقول العبارة: «هذا المسحوق مستحضَر من ابتسامة البهلوان»، إذْ كانت هذه الأخيرة تشكل لديهم مجازاً دالاً على العنفوان وتجاوز الألم. وفي المقطع الذي نحن بصدده، يدعو ريلكه الملاكَ إلى محاكاة «الصّيادلة» القدامى ونقش العبارة على مزهريّة تمجيداً لصبر البهلوانات ولابتسامتهم التي تنبثق من قلب المعاناة. (ملاحظة من المترجم: اسم البهلوان في اللاّتينيّة هو: saltimbanco، وقد بقيَ كذلك في اللّغات المتحدّرة منها، مع فوارق صرفيّة طفيفة في نهاية الكلمة؛ وهو مجترَح من جذر الفعل saltare، الذي يفيد «القفز» وbanco، التي تعني «منصّة»، وفيما بعد صارت تعني «مصطبة» أو «رَحلة». هو إذَن، حرفياً، الواثب أو القفّاز، وفي هذا ما يعزّز معنى الحيويّة المتضمَّن في الصّيغة المذكورة أعلاه عن ابتسامة البهلوان).

أنتِ يا ثمرةَ الاستواء
على كلِّ الموازينِ المتأرجِحة.

أينَ، **أينَ** يا ترى هوَ ذلك الموضع
(أنا في قلبي أَحملُه) الذي كانَ هؤلاء ما يزالون فيه
بعيدينَ عن كلِّ **اقتدارٍ**، بل يسقطُ واحدُهم عن الآخَرِ مراراً
كَحيوانَين لم يُحسِنا الالتحامَ من أجلِ الجماع؛
الموضعُ الذي كانتِ الأوزانُ ما تزال فيه
ثقيلةً والصّحون
تترنّح
تحتَ دورانِ عِصيِّهم العبثيّ[1]...

ثمّ ينبثقُ بغتةً اللاّ ـ مكانُ المُجهِد،
الذي ينبو عن الوصفِ، حيثُ يتحوّلُ النّقصُ المحض
بصورةٍ مفاجئةٍ وعجيبة
إلى وفرةٍ فارغة،
وخارجَ العدَدِ ينحلّ
ذلك الحسابُ الذي كان يحملُ أرقاماً كثيرة.

---

(١) يصف الشّاعر هنا لعبة البهلوان القائمة على جعل صحون تدور في أعلى عصيّ صغيرة يحملها بيديه. وكان في الأبيات السّابقة قد وصفَ الهرَم الذي يعمل البهلوانات على تشكيله صاعدين بعضهم على أكتاف بعض، أو حتّى بعضهم على رؤوس بعض. ويبدي الشّاعر حنيناً إلى بداياتهم «الخرقاء» وغير الواثقة لأنّه فيها تكمن براءتهم كلّها (المترجم).

أيّتها السّاحاتُ، يا ساحاتِ باريسَ، يا مسرحَ عروضٍ بلا انتهاء،
حيثُ تَعْقِدُ صانعةُ الأزياءِ «مَدام لا مَوْر»[1]
وبلا انقطاعٍ تلوي، كَشرائطَ غيرِ متناهية،
طرُقَ الأرضِ صانعةً منها
بجميعِ الألوانِ الزّائفةِ كشاكشَ وعُقَداً وثماراً
وأزهاراً اصطناعيّةً لقبّعاتِ شتاء
زهيدةِ الثمنِ يَعتمرُها **القدَر**.

. . . .

أثمّةَ يا مَلاكُ مكانٌ ما برحَ خافياً عَلينا،
يعْرضُ فيه العشّاقُ، هم الذين لم يُفلِحوا في ذاكَ يوماً،
على بساطٍ ينبو عن الوصف،
وثباتِ قلوبهم العاليةَ المُجازِفة،
وبَراعاتِ اللّذّةِ وتلك السّلالم
التي تتأرجحُ منذ زمانٍ لغيابِ كلِّ أرضيّة،
فلا سندَ لها سوى نفسها ـ وهل يا ترى **سيقتدرونَ** أخيراً
أمام النظّارةِ، ذلك الحشدِ من أمواتٍ صامتين:
وهل سيرمي هؤلاء الموتى أخيراً

---

(١) «مَدام لا مور Madmame Lamort»: كتبها هكذا بالفرنسيّة، جامعاً بين الاسم mort وأداة التعريف la، وهما في الفرنسيّة يُفصَلان، وذلك ليصنع من الاثنين اسمَ علم. معنى الاسم هو «السيّدة الموت» فالموت مؤنّث بالفرنسيّة، وبالتالي فهو يقصد الموت بعدما شخّصه أو أنسنَه وصنع منه معادلاً لمصمّمات الأزياء في الأزمنة الحديثة. وإلى كون المشهد الموصوف مموقَع في باريس، فلا شكّ أنّ اختيار ريلكه صوغ التّسمية بالفرنسية نابع من كون «الموت» في هذه اللّغة مؤنّثاً كما أسلفنا قوله، في حين هو في الألمانيّة مذكّر (der Tod).

درهمَ سعادتِهم الأخيرَ الذي ادّخروه
وعلينا أخفَوه، والمحتفِظَ بقيمتهِ إلى الأبد ـ
يرمونَه أمامَ عاشقَينِ يرسمانِ ابتسامة
هيَ أخيراً حقيقيّةٌ على البِساط
الهادئ أخيراً؟

المرثيّة السّادسة(١)

منذُ متى تعلّمتُ يا شجرةَ التّين
أن أراكِ تتجاوزينَ أغلبَ أطوارِ الازهرار(٢)،
وباكراً تدفعين إلى قلبِ الثّمرة
سرَّكِ الخاصَّ غيرَ المُمتدَحِ بما فيه الكفاية!
كقنواتِ نافورةٍ يَدفعُ فرعُكِ المنحني
بالنُّسغِ إلى أسفلَ ثمّ إلى علٍ؛ ومن دونِ أن يستيقظ
ينبثِقُ من نومه ليكونَ في هناءةِ صنيعِه الأجمل،

---

(١) بدأ التفكير بكتابتها في مطلع شباط/ فبراير ١٩١٢ في قصر دوينو وأكملها في مساء ٩ شباط/ فبراير ١٩٢٢ في موزو، وكان قد كتب الأبيات من ١ إلى ٣١ في مدينة «راونْدَة Ronda» بإسبانيا في كانون الثاني/ يناير - شباط/ فبراير ١٩١٣، والأبيات من ٤٢ إلى ٤٤ بباريس في خريف ١٩١٣. وكان ريلكه نفسه يدعوها «مرثيّة البطل»، فهذا الأخير هو بالفعل موضوعها المحوريّ. وقد تلقّت هذه المرثيّة تأويلات لا تنسجم والحقيقة التاريخيّة. فقد رأى فيها البعض تعبيراً عن الحرب العالميّة الأولى وقرأُوها على ضوء قصيدته «خمسة أناشيد» (أنظرها في صفحات سابقة)، وعدّوها لسان حال «الجيل الضّائع» في ألمانيا والنّمسا وبياناً عن نزعته البطوليّة التدميريّة. والحال إنّ فكرة القصيدة وأغلب أبياتها وُلدت في في فترة من الشكّ عاشها الشّاعر في إسبانيا وباريس قبل الحرب بشهور عديدة.

(٢) يروي المفكّر ردولوف كاسنر Rudolf Kassner، المهداة له ثامنة «مراثي دوينو» هذه، أنّ ريلكه كان يعتقد أنّ شجرة التّين تُثمر بلا زهر، ولكنْ بعدما أوضح له كاسنَر أنّ ثمرة التّين تحمل في الحقيقة زهرتها في داخلها في البداية ثمّ «تتصلّب» الزّهرة وتتحوّل إلى ثمرة (فالثّمرة هي نفسها الزّهرة)، غيّر رأيه وأضاف إلى بيته هذا كلمة beinahe (تقريباً). (ملاحظة من المترجم: يصبح البيت بعد إضافة «تقريباً» في صيغته الحرفيّة هو التالي: «. . . أراكِ تتجاوزينَ تقريباً جميعَ أطوارِ الازهرار»؛ وهو ما لا تقبله العربيّة فصغتُه على شكل: «. . . أراكِ تتجاوزينَ أغلبَ أطوارِ الازهرار».)

كما انبثقَ ذلك الإلهُ في طائرِ البَجَعِ[١].
أمّا نحنُ فمتباطئونَ أبداً،
نتباهى بكوننا نُزهرُ، وبلا نضوجٍ نَدخُل
في لبابِ ثمرتِنا المتأخّر.
نادرونَ مَن يكون تيّار الفعلِ لديهم قويّاً
فإذا ما لامستْ غوايةُ الازهرار
أفواهَهم الفتيّةَ وجفونَهم كَنسائمِ اللّيل العذبة،
كانوا من قبلُ ناهضينَ، ملتهبةً قلوبُهم:
ربّما كانَ الأبطالُ كذلكَ، ومَن هم منذورونَ لرحيلٍ مبكِّر
والذين ينحتُ بستانيُّ الموتِ عروقَهم على نحوٍ آخَر،
هؤلاء يندفعون أبعدَ ويَسبقون ابتسامتَهم نفسَها
مثلَما تندفعُ عربةُ الملكِ الظّافر
في منحوتاتِ الكرنكِ البارزة[٢].

قريبٌ هوَ البطَلُ بصورةٍ غريبةٍ ممّن يموتون في صغَرهم.
لا يهمّه أن يُعمِّرَ. وجودُه كلُّه يَفهمُه هوَ في الانطلاق؛
بلا هوادةٍ ينتزع نفسَه ليدخلَ في الكوكبةِ المتحوِّلة
بفعلِ خطرِها الدّائم. قليلون يلحقون بهِ، ومع ذلك
فالقدَرُ الذي يتجاهلنا سرعانَ ما ينْسحِرُ به

(١) إشارة إلى أسطورة زفس (زيوس) وليدا. أنظر قصيدة «ليدا» في القسم الثاني من «قصائد جديدة».
(٢) زارَ ريلكه مصر في مطلع العام ١٩١١، وتركت هذه الزّيارة في عمله آثاراً عميقة، لا سيّما في المرثيّة العاشرة والأخيرة من «مراثي دوينو» هذه، حتّى لَيمكن دعوتها «المرثية المصريّة». وكان قد أدهشتْه مَشاهد المعارك المصوَّرة على المنحوتات البارزة في معبد آمون في الكرنك.

ويُدخلُه إلى عالمِه المتعاظمِ الصّخَبِ مُزجِياً من أجله أغانيه.
لا أسمعُ أحداً أفضلَ ممّا أسمعُه **هوَ**؛ موسيقاه المظلمة
تخترقني فجأةً في سيولةِ الهواء.

كم أُقاومُ آنئذٍ حلُمي
في أن أكونَ ثانيةً ذلكَ الصبيَّ الذي كنتُ وفي أن أجلس
مستنداً إلى ذراعيه القادمتينِ، أقرأ حكاية شمشون
وأمِّه التي كانت في البدء عاقراً ثمّ وَلدتِ **الكلّ**[1].

أَمَا كانَ بطلاً فيكِ مِنْ قبلُ يا أُمَّه، أوَ لم يبدأ
هوَ من قبلُ فيكِ اختيارَه المَهيب؟
كان آلافُ الآخرين يتحرقّون في رحمِكِ لهفةً **ليكونوه**،
أمّا هو فانظُري: لقد عرف ما يأخذُ وما يَتركُ؛ اختارَ وأثبتَ اقتدارَه.
وعندما حطّمَ الأعمدةَ[2] فلكي يخرج
من دُنيا جَسدِكِ إلى العالَم الآخَرِ الأكثرِ ضيقاً الذي فيه أيضاً
عرفَ هوَ أن يختارَ ويقتدرَ. يا أُمَّهاتِ الأبطال،
يا منابعَ سيولٍ جارفةٍ، يا هاوياتٍ فيها من قبلُ ارتمتِ الصّبايا
من شَفا قلوبهنَّ باكيات،
هنّ ضحايا الابن القادمات.

---

(١) وُلد شمشون من أمّ عاقر (أنظر «سفر القضاة»، ١٣، ٢ و٢٤).
(٢) إشارة إلى تحطيمه الأعمدة (السّفر المذكور، ١٦، ٢٥ ـ ٣١).

ذلكَ أنّ البطلَ كانَ يخترقُ كالعاصفةِ محطّاتِ العشق،
كلُّ واحدةٍ تدفعُه أبعدَ، وكلُّ قلبٍ من أجله يَخفق.
وعلى طرَفِ ابتسامتهِ يقفُ هوَ، مُشيحاً بوجههِ من قبلُ، ـ مُتَحَوِّلاً.

المرثيّة السّابعة(١)

لا توسُّلاً، أنتَ يا صوتاً نَضِجَ، لا تكنْ توسُّلاً
صرختُكَ، بل اجعلْها صافيةً كَصَيْحَةِ الطّائر
الذي يحملهُ الفصلُ عالياً حتّى لَيكادُ يَنسى في طَيَرانِه
أنّهُ مخلوقٌ نحيلٌ وليسَ قلباً فريداً
يدفعهُ هُوَ في سمائه الحميمةِ الصّافيةِ. كمثْلِه

(١) كتبها في ٧ شباط/ فبراير ١٩٢٢ في موزو حتّى بيتها السّادس والثّمانين، الذي ينتهي بالقول مخاطباً الملاك: «ولكنّكَ لن تأتي لمساعدتي»، وفي ٢٦ من الشهر نفسه حذفَ ريلكه التّعبير «المساعدتي» وأضاف الأبيات الختاميّة (من البيت ٨٧ إلى ٩٢). وهذه المرثيّة تكرّس انتصار الذّات المبدعة، التي تصبح ندّاً للملاك بفضل الإبداع الفنيّ الذي تمثّله هنا إنجازات العمارة المصريّة والقروسطيّة (الأوربيّة) والموسيقى. وكما في عمل ريلكه «سونيات إلى أورفيوس»، فالأبيات ٥١ ـ ٥٦ في المرثيّة الحاليّة تساهم في «نقد الحضارة الحديثة» Kulturkritik الذي يدفع بالطبيعة وثقافة الماضي بمواجهة التقنية الحديثة التي هي ابنة التجريد العلميّ، والتي يُمثّل عليها هنا بمحولٍ كهربائيّ أمريكيّ («مَطامِر للقوى شاسعة»، البيت ٥٤). ويؤكد ريلكه نفسه على هذا الجانب في رسالة شهيرة إلى مترجمه البولنديّ فيتولد فون هوليفيتش Witold von Hulewicz (في ١٣ تشرين الثّاني/ نوفمبر ١٩٢٥)، يتّهم فيها أمريكا الشماليّة بـ «إغراقنا بأشياء فارغة غير متمايزة، أشباه أشياء...». كانت هذه النزعة المضادّة لأمريكا الشماليّة سائدة في تلك الفترة، التي شهدت أيضاً، وبالمقابل، من ينادون بانتصار التكنولوجيا الأمريكيّة. وحتّى يعرف القارئ مدى تأثير فكر ريلكه الشعريّ على معاصريه في ما وراء تباين أفكارهم، يكفي التّذكير بأنّ برتولد بريشت Bertold Brecht، الذي كان مناوئاً لريلكه في نواحٍ أخرى، يبدو في قصائده السّاخرة من هوليود شديد الاقتراب من نقد ريلكه هذا للأمريكان. وإلى تفكير ريلكه هذا استندَ هايدغر Heidegger هو الآخر في شجبه لإبدال طواحين منطقة «الغابة السّوداء» بمحطّات توليد كهربائيّ على نهر الرّاين. لكنْ بالرّغم ممّا تعبّر عنه هذه المرثيّة على شاكلتها الخاصّة من «عُسر للحضارة» فهي تظلّ قبل أيّ شيء آخر قصيدة التأكيد الإيجابيّ والاحتفاء بالكينونة الذي يجد إحدى صيَغه الرّفيعة في القول: «إنّه لرائعٌ أن نكونَ هنا» («Hiersein ist herrlich») (البيت ٣٨).

لا على نحوٍ آخَر سَتُنادي أنتَ
حتى تظهرَ الحبيبةُ الصّامتةُ التي ما برحَتْ غيرَ مرئيّة.
ببطءٍ سوفَ تستيقظُ في داخلها الإجابةُ، وتَدْفأُ لدى استماعِها إليك،
وتصيرُ شعلةً لاهبةً متجاوبةً وَاشتعالكَ الجَسور.

ولسوفَ يُدركُ الربيع آنئذٍ، فَما من مكان
إلاّ ويحملُ نبْرَ **البشارةِ**. في البدءِ ستأتي تلكَ الصّرخةُ الأولى
الخافتةُ، المتسائلةُ، التي يحيطُها نهارٌ مُوافِق
بصمتِه المتعاظمِ في قلبِ السّكون.
ثمّ تليها درجاتٌ، درجاتُ النّداءِ المرتقية
إلى هيكلِ المستقبلِ المحلومِ به. ثمَّ تكون الزّغردةُ[١]، هذه النّافورة
التي في اندفاعِ شعاعِها تتداركَ سقوطَها وتُحوّلُه
لعباً واعداً... وأمامَكَ الصّيف.

لا فَحسبُ كلُّ صباحاتِ الصّيفِ ـ، لا فحسبُ تحوُّلُها
إلى نهاراتٍ، وبداياتها المشعشِعة.
لا فَحسبُ النّهاراتُ العذبةُ التي تحيطُ بالزّهر،
وفي الأعلى تكتنفُ أشجاراً مكتملةً، بالغةَ المتانةِ وقويّة.
لا فَحسبُ ورَعُ كلِّ هذه الأشكالِ التي أينَعتْ،
لا فَحسبُ الدّروبُ، لا فحسبُ المروجُ كما تبدو أثناءَ المساء،

(١) بالمعنى الموسيقيّ للكلمة: الترديد السّريع المتناوب لنغمتين بما يُحدث إحساساً بالفرح كما في زغردة العصافير (المترجم).

لا فحسبُ ذلك الصّفاءُ الذي يتنفّسُ في أعقابِ عاصفةٍ متأخّرة،
لا فحسبُ النّعاسُ يقتربُ وانتظارُ شيءٍ ما في الأمسيات،
بل اللّيالي أيضاً!... ليالي الصّيف العاليات،
بل النّجومُ أيضاً، نجومُ الأرض.
يا للرّوعةِ! أنْ تكونَ مُتَّ ذاتَ يوم وتتذكّرَها دون انتهاء،
النّجومُ كلُّها، فأنّى لكَ، أنّى لكَ أن تنساها!

آنئذٍ سأُنادي الحبيبةَ. ولكنّها لن تأتيَ **بمفردِها**.
فمنَ القبورِ الضّامرة ستخرجُ صبايا
ويقفنَ أمامي... فالنّداءُ ما إن أكونُ قد أطلقتُه
أنّى لي أنْ أَحدَّ من مَداه؟ ليسَ يكفُّ الغرقى
عن تلمُّسِ اليابسةِ. أدنى شيءٍ تقبضنَ عليه ذاتَ يومٍ هنا يا صغيرات
ينوبُ عن أشياءَ أُخرى كثيرة.
لا تحسبْنَ المصيرَ شيئاً آخرَ غيرَ كثافةِ الطّفولةِ هذه؛
مِراراً تتجاوزنَ المحبوبَ وتَسْتَعِذْنَ أنفاسكنّ
في خاتمةِ سباقٍ فرحٍ صوبَ لا شيءٍ، في طلاقةِ الهواء.

إنّه لَرائعٌ أن نكونَ هنا[1]. لقد عرفتنَّ هذا أنتنَّ أيضاً
يا مَن يبدو عليكنّ أنّكنّ كنتنّ يوماً
فقيراتٍ، في أسوأ أزقّةِ المدينةِ متقيِّحات
وعلى أهبةٍ أنْ يُرمى بكنَّ وَسْطَ النّفاياتِ. لكلٍّ واحدةٍ ساعتُها،

(١) «هنا» تعبّر دائماً في هذا العمل عن الإقامة على الأرض (المترجم).

ربّما أقلُّ من ساعةٍ، فُسْحةٌ من الزّمن بينَ هنيهَتين،
لا تُقاسُ بمقاييسِ الوقتِ، تنالُ هيَ فيها
حياةً. لا بل كلَّ شيءٍ. حياةً ملء العُروق.
بيدَ أنّنا سرعانَ ما ننسى كلَّ ما لا يُصادِقُ عليه
جارُنا في ضحِكهِ السّاخرِ أو يحسدُنا عليهِ. نريدُ من الأشياء
أن تمْثلَ أمامَنا، في حينِ لا تهبُ أجلى سعادة
نفسَها ما لم نكنْ في داخِلنا حوَّلناها.

لا عالَمَ يا صديقةُ إلاّ في الدّاخلِ. حياتُنا
إنّما هيَ في التّحوّلِ. والخارجُ يتضاءل
أكثرَ فأكثرَ في كلِّ يوم. حيثُما كانَ منزلٌ بُنِيَ لكي يَدوم
هيَ ذي تعْرضُ نفسَها، مُوارَبةً، صورةٌ مُختَرَعة
ليسَ تنتمي إلاّ إلى الذّهنِ، كأنّها ما تزال
مقيمةً في الدِّماغِ. تنشئُ الحقبةُ لنفسِها مَطامِرَ للقوى شاسعة،
وهلاميّةً كالطّاقةِ المضغوطةِ التي تنهلُها هيَ من كلِّ شيء.
ما عادتْ تعرفُ المعابدَ. سخاءُ القلبِ هذا
صرْنا في السرِّ نحفظُه. وإذا ما بقيَ شيء
كنّا بالأمسِ نَخدمُه جاثينَ على الرُّكَبِ ونصلّي له
فهو سرعانَ ما ينسكبُ كما هوَ في غير المرئيّ.
كثيرونَ ما عادوا حتّى لِيلمَحوه، ولا يقوَون
على بنائهِ في **أعماقِهم**، وسْطَ أعمدةٍ وتماثيلَ، أكبرَ من ذي قبل.

كلُّ تحوُّلٍ غامضٍ للعالَمِ لهُ محرومونَ من الإرث،

أولئكَ الذين لم يَعدِ الماضي عائداً لهم، ولا رصيدَ لهم بَعدُ في المستقبل.
ذلك أنّه حتّى القريبُ بعيدٌ على البشَرِ. **ولكنْ**
بدلَ أن يُبلبلنا هذا ينبغي أن يُقوّيَ في أنفسنا
دوامَ ما لا نزالُ نعرفُ من أشكالٍ. ذاتَ يوم قامَ **هذا** بين البشر،
منتصباً في قلبِ القدرِ السّاحقِ، في صُلبِ جَهلِنا للهدَفِ، مُجترِحاً لنفسهِ كياناً،
واجتذبَ إليه النّجومَ من سمائها الواثقةِ. هوَ ذا **أُريكَهُ** ثانيةً أيّها الملاك
أنتَ لا سواكَ؛ فليلقَ من جديدٍ خلاصَه
في نظرتكَ المتأمّلةِ وليُعاودِ الانتصابَ فيها.
بوّاباتُ معابدَ ومسلاّتٌ وأبو الهولِ واندفاعُ الكاتدرائيّة
رماديّةً وشاهقةً في أفقِ مدينةٍ غريبةِ المرأى أو مندثرة.

أفَما كانَ ذاكَ مُعجِزاً؟ هلاّ جاهرتَ باندهاشِكَ أيّها الملاكُ، فهذا إنّما هوَ **نحن**،
نحنُ يا ملاكاً عظيماً، فلتحكِهِ، ولتقلْ إنّنا عليه اقتدَرْنا، ذلكَ أنَّ نَفَسي
للمديحِ ليسَ يكفي. فَهكذا، ومعَ كلّ شيء،
لم نُهمِلْ نحنُ الفضاءاتِ، هذه الفضاءاتِ الضّامنةَ، والتي هيَ
فضاءاتُنا (لا بدّ أنّها شاسعةٌ، شساعةً مرعبة،
بحيثُ تتّسعُ لمشاعرِنا المتّجهة إليها منذُ عصورٍ وعصور)؛
أوَ ليس صحيحاً أن بُرجاً كانَ عالياً؛ أوَ لم يكن
عالياً حتّى إلى جانبكَ يا ملاكُ؟ كانت كاتدرائيّةُ «شارتْرَ»[1] عاليةً والموسيقى
ترتقي أعلى أيضاً، وتتجاوزُنا. لكنّ عاشقةً تقفُ ببساطة

(١) هي كاتدرائيّة شارتر Chartres، القائمة في المدينة الحاملة الاسم نفسه في جنوب غربيّ باريس. كان ريلكه قد زارها بصحبة النّحات رودان في كانون الثاني/ يناير ١٩٠٦، وكان الأخير يدعوها «أكروبول فرنسا». أنظر بخصوصها قصيدة «ملاك المِزوَلة» في القسم الأول من «قصائد جديدة» (المترجم).

متوحّدةً أمامَ نافذتها في اللّيل . . .
أوَ ما كانتْ تبلغُ ركبتَيكَ يا مَلاك[1]؟ لا تحسبنَّ أنّني أتوسّل،
يا ملاكُ، وحتّى إذا ما فعلتُ ذلكَ فإنّك لن تأتي،
فدائماً إلى الرّحيلِ يَدعوكَ ندائي[2]؛ وبوجهِ تيّارٍ قويٍّ كهذا
لا تقدرُ أنتَ أن تصمدَ. كَذراعٍ ممدودة
هوَ ندائي. ويَدي المفتوحةُ في الأعلى
من أجلِ الإمساكِ تبقى أمامكَ مفتوحة
توقّياً لكَ أو تحذيراً[3]،
عصيّةً على القبض، عصيّةً تماماً.

---

(١) إشارة إلى مصارعة النبيّ يعقوب للملاك («سفر التّكوين»، ٣٢): كلّ عاشقة حقيقيّة هي في نظر الشّاعر قادرة على مصارعة الملاك، شأنها في ذلك شأن النبيّ نفسه. وكتابة هذه المراثي نفسها هي ضرب من مصارعة للملاك: أنظر الحاشية التّالية (المترجم).

(٢) يتيح الفعل المستخدَم في هذا البيت Hinweg قراءتين اثنتين بحسب تشديدنا للكلمة المركّبة هذه. فإذا ما تمّ التّشديد على مقطعها الأوّل Hin صار معناها: «طريق موصلة إلى غاية»، وإذا ما وقع التّشديد على المقطع الثّاني Weg، أصبحت تعني: «إنصرِفْ». والمعنى الثاني يفرض في حقيقة الأمر نفسه، لأنّ الأبيات الأخيرة هذه تشفّ عن مواجهة متصاعدة للملاك، هو الذي يثير في بداية العمل الإحساس بالرّعب. مواجهة تنتهي بانتصار الشّاعر عليه، لا بمعنى انتصار أناه الذاتيّة أو التجربيّة، بل هي الأنا الشّاعرة المستندة إلى خلفيّات البناء والموسيقى الإنسانيّين (مصر القديمة، شارتر، إلخ.)

(٣) ينمّي الشّاعر استثماره لفكرة مصارعة الملاك ويستعير بعض مفردات عالَم المصارعة، حيث يعمل المصارع على اتّقاء خصمه تارةً ويحاول الإمساك به طوراً (المترجم).

المرثيّة الثامنة(١)

مهداة إلى رودولف كاسنر(٢)

Rudolf Kassner zugeeignet

بملءِ عينيه يرى كائنُ الطّبيعة(٣)

---

(١) كتبها في موزو في ٧ و٨ شباط/ فبراير ١٩٢٢. وإنّ اختيار وزن منتظم وأبيات مرسلة (بلا قوافٍ) لِيقرّب هذه المرثيّة من «جنّازات» ريلكه ويمكّنها من تبنّي نبرتها التعليميّة نسبيّاً. وتبدو هذه المرثيّة وهي تنسف القناعات الإيجابيّة الذي أحرزتها المرثيّة السّابقة. فمكانة الإنسان في العالَم تبدو هنا مهدَّدة من جديد بالوعي بالموت. وقد مهّدت لهذا التفكير نصوص عديدة، أثّرت على ريلكه تأثيراً كبيراً، منها اكتشاف تقديم موجز وهامّ كان الشّاعر هولدرلين قد وضعه لروايته «هيبريون *Hyperion*»، جاء فيه: «لقد أضعنا وحدة الرّوح، أو الكيان بالمعنى الوحيد الممكن للمفردة... صرْنا ننتزع أنفسَنا من العلاقة الهادئة بالعالَم بما هوَ HEN KAI PAN [عبارة يونانيّة مكرّسة تعني «الواحد والكلّ»، أي «الواحد بما هو كلّ» أو «واحديّة الكلّ»/ المترجم]... لقد أحدثنا مع الطّبيعة قطيعة مبرمة»؛ ومحاضرات ألفريد شولَر Alfred Schuler (١٨٦٥ ـ ١٩٢٣) عن «الحياة المفتوحة» التي يرى فيها المفكّر السّبيل الوحيد لنشوء «شعور بالكينونة المطلقة»؛ وأخيراً أفكار لو أندرياس ـ سالومي عن الجنسانيّة في كتابها «ثلاث رسائل إلى شابّ» (١٩١٨) الذي كان موضوع مراسلات طويلة بينها وبين ريلكه. كما عالجَ الشّاعر موضوع هذه المرثيّة في رسائل عديدة مع لُو، بدءً برسالته المؤرّخة في ٢٠ شباط/ فبراير ١٩١٤، التي يتحدّث فيها عن «التنافس (أو الحزازة) بين حضن الأمّ والعالَم البرّانيّ» في إطار الجنسانيّة البشريّة. وفي المرثيّة الحاليّة لا يشكّل الحنين إلى حضن الأمّ والوعي بالموت سوى شيء واحد. (بخصوص تفكير ريلكه بمكانة الإنسان في العالَم والعلاقة بالرّحم والمقارنة بين علاقَتي كلٍّ من الإنسان والحيوان بالفضاء، أنظرْ تصدير الدّيوان وحواشي هذه المرثيّة).

(٢) رودولف كاسنَر Rudolf Kassner (١٨٧٣ ـ ١٩٥٩): فيلسوف وعالِم بالفراسة الحديثة نمساويّ، كانت تجمعه بريلكه علاقة صداقة وطيدة منذ ١٩٠٧. ولا علاقة لهذه المرثيّة بفكر كاسنَر نفسه.

(٣) كتب Kreatur، قاصداً بهذه المفردة كائن الطّبيعة من حيوان ونبات، موضوعاً بمقابل الإنسان. بعد=

في **المنفتِحِ**[1]. وحدَها أعينُنا نحنُ تبدو
مقلوبةً وموضوعةً كَفخاخٍ حولَه
تُعيقُ حريّةَ مرورِه.
ما **يكونُ** في الخارج لا نعرفُه
إلاّ بفضلِ وجهِ الحيوانِ؛ ذلك أنّا
سرعانَ ما نَقلبُ عينَي الطّفل
ونجبرُهُ على أن يرى وراءَه صُوَراً
وليس أبداً **المنفتحَ** الذي يظلُّ
في عينَي الحيَوانِ بالغَ العُمقِ، متحرّراً من الموت.
لا نرى نحنُ سوى **الموتِ**، أمّا الحيَوانُ الحُرّ
فموتُهُ دائماً وراءَه
وأمامَهُ اللّهُ؛ وإذْ يَسير
ففي الأبديّةِ، مثلما ينهمرُ ماءُ النّوافير.
لا يكون أمامَنا أبداً، ولو ليومٍ واحد،

=هذا البيت الأوّل يسمّي الشّاعر الحيوانات die Tiere، حسب أصنافها وشاكلات ارتباطها بفضاء العالَم (المترجم).

(١) «المُنفتح» das Offene: عرّف ريلكه تصوّره لـ «المنفتح» في رسائل عديدة. هو في نظره الفضاء الذي ننخرط فيه من دون حاجة إلى تحديده أو إلى موقعة أنفسنا بإزائه. وهذا شيء يقتدر عليه الحيوان أكثر منّا نحن البشر. إنّ وعي الإنسان يتيح له التحرّك في العالَم، إلاّ أنّه يحدّ في الأوان ذاته من تلقّيه للعالَم. والحيوان والزّهرة، في علاقتهما بفضاء العالَم، يتّمتعان في اعتقاد ريلكه بهذه الحريّة المفتوحة والمتعذّرة على الوصف التي لا يجد المرء معادلها، وبصورة مؤقّتة تماماً، إلاّ في لحظات الحبّ الأولى والشّطح الصّوفيّ. كتب ريلكه في رسالته إلى لو أندرياس ـ سالومي في ٢٠ شباط/ فبراير ١٩١٤: «ولذا يغنّي [الطّائر] وسطَ العالم كما لو كان يغنّي في صميم نفسه. ولذا أيضاً نستقبل نحن غناءه بمثل هذه السّهولة في داخلنا. بل يبدو لنا وهو «يترجمه» إلى حسّاسيتنا دون إضاعة أي شيء منه. بل هو قادرٌ حتّى على أن يُحوّل من أجلنا، للحظةِ، العالَم كلّه إلى فضاء جوّانيّ، لأننا يخامرنا الشّعور بأنّ الطّائر لا يميّز بين قلبه وقلب العالَم» (المترجم).

الفضاءُ الخالصُ الذي تظلّ الأزهار
مشرَعةً عليه أبداً. دائماً يكون لدينا **العالَم**،
وليسَ أبداً **اللاَّ مكانُ** الذي لا سلْبَ فيه: ذلكَ المحلّ الصّافي
وغيرُ المُراقَبِ الذي نتنفَّسُه **ونعرفُه**
بلا انتهاءٍ ودونَما طمَعٍ. يحدُثُ للبعض
أن يضيعَ فيه في طفولته بهدوء،
فَيُبَلْبَلُ منه. وآخرُ يموتُ **فيصيرَه**.
فإذْ نُجاوِرُ الموتَ لا نعودُ نرى الموت،
بل نرى **أبعدَ**، ربّما بعينَي الحيَوان الواسعتَين.
أمّا العشّاقُ فلولا أنّ المعشوقَ يحجبُ عليهم
مساحةَ النّظرِ لكانوا اقترَبوا منه مندهشين...
كأنّما عن سَهْوٍ، يرتسمُ انفتاحٌ وراء الآخر
ولكنّ الآخرَ لا يمكنُ تخطّيه
ومن جديدٍ يكونُ أمامَهم العالَم.
لفرط انهمامِنا بالصّنيعِ لا نلمحُ فيه
سوى انعكاسٍ لطَلاقةِ الفضاء
سرعانَ ما يُعتِّمُ عليه خيالُنا
أو عندما يخترقُنا بنظَراتهِ الهادئةِ حيوانٌ صامت.
ذلكَ هو ما يُدعى **المصيرَ**: أن نكون في المواجهة،
ولا شيءَ آخَر، في المواجهةِ أبداً.

لو كان للحيَوان السّائرِ في اتّجاهِنا بكاملِ ثقتِه
قاصداً وجهتَه الخاصّة،

وعيٌ كَوعينا نحنُ، لجرَفنا إلى مَدارِه فوراً.
لكنّ وجودَه لا انتهاءَ ولا حدودَ له عندَه، وعَيناه لا ترتدّان
على شرطهِ الخاصّ، بل هوَ كنَظراتِه صافٍ تماماً.
وإذْ نرى نحنُ المستقبلَ يُبصِرُ هو **الكلّ**
ويرى في **الكلِّ** نفسَه، سالماً إلى الأبد.

معَ ذلكَ، فالحيوانُ السّاخنُ اليقِظ
تُثقِلُ عليه الهمومُ وتَبْذرُ فيه كآبةً عميقة.
فَكما لا نُفلتُ نحنُ لا يُفلتُ هوَ أيضاً
من أسارِ ما يُكبِّلُنا أغلبَ الأحايينِ: الذّكرى،
كأنَّ ما نصبو إليهِ كانَ يوماً
أكثر وفاءً وقُرباً ومَلمَسُه
ناعِماً بلا انتهاءٍ. هُنا كلُّ شيءٍ مسافة
وكانَ هناكَ نفحةً. بعدَ وطنه الأوّل
هوَ ذا وطنُه الثّاني ملتبِسٌ وتجتاحُه الرّياح.
يا لَسعادةِ المخلوقِ **الصّغير**(١)

---

(١) يقصد به الحشرة والدّويبة. والمقارنة التي يقيمها ريلكه هنا بين نمط علاقتها بالفضاء ونمط علاقة الإنسان به لا يمكن فهمها إلاّ من خلال رسالة أخرى كتبها إلى لو أندرياس ـ سالومي في ٢٠ شباط/ فبراير ١٩١٨. يرى هو فيها أنّ المخلوقات التي تولد من بِذارٍ موضوع في الخارج تكون الطّبيعة نفسها هي الرّحم الحاملة لها أو البطن الحاضن لها؛ فعلاقتها بالعالَم بدئيّة، خلافاً للإنسان الذي لا يأتي إلى العالَم إلاّ بعد إقامة ممضّة وأليمة في رحِم الأمّ التي تشكّل له على هذا النّحو عالَماً أوّل يكون بإزائه العالَم البرّانيّ عالَماً ثانياً يكتنفه المجهول ولا يُفلح هو في معرفته والاطمئنان إليه كليّاً أبداً. يبقى أن نشير إلى أنّ هدف ريلكه من هذه المقارنات بين شرطَي كلّ من كائن الطّبيعة والإنسان هو التشديد على قسوة شرط هذا الأخير. ولا يسعنا في هذا الصّدد إلا أن نعلن عن اندهاشنا من تأكيد الفيلسوف هايدغر على أنّ الاتّفاق مع ريلكه في تفكيره هذا (الذي ينسى هايدغر أنّه تفكير شعريّ) يعني أن نسعى إلى الاقتران بشرط الحيوان! أنظر مقدّمة المترجم (المترجم).

الذي إلى الأبدِ **يمكثُ** في الرَّحِمِ التي حَملتْه؛
يا لهناءةِ الحشرةِ تواصلُ تواثُبَها في **الدّاخل**
حتّى في ساعةِ زفافِها، فالبطْنُ الحاملُ لها هوَ الكلّ.
وانظرِ الطّائرَ في تطامنِه المبتور
هوَ الذي يكادُ بالأصلِ يعرفُ كلا البَطْنَين[1]،
كأنّه روحُ أترووريّ[2]
آتيةٌ من ميّتٍ يستقبلُه الفضاء،
مع صورتهِ موضوعةً كَغِطاءٍ فوقَه.
ويا لانصعاقِ المخلوقِ المُجبَرِ على الطّيَران
بعدما يكونُ وُلِدَ من رحِمٍ! فكأنّما هوَ فزِعٌ من ذاتِه
تراهُ يشقُّ الفضاءَ منتفضاً كما يُشَقُّ إناءٌ يُصدَع،
هكذا يُمزّقُ أثرُ الوطواطِ الطّائر
خزَفَ الآفاقِ في ساعةِ المغيب.

أمّا نحنُ، فمتفرّجونَ أنّى كنّا،
نلتفتُ إلى الأشياءِ عاجزينَ عن الذّهابِ أبعد.

---

(١) يحتلّ الطائر في نظر ريلكه منزلة بين المنزلتين: فصحيحٌ أنّه يولد من بيضة تنفقس في الخارج، وأنّه ينمو في عشّه في حضن الطّبيعة التي تشكّل له هو أيضاً ما يشبه رحماً أولى، إلاّ أنّ علاقته بأمّه تمرّ هي الأخرى باحتضان ورعاية وتبعيّة وتعرف الارتباط بحرارة الدّم. فهو أيضاً ينطبق عليه ما كتبه ريلكه في الأبيات السّابقة عن «الحيوان السّاخن» الذي يتكبّد كالإنسان «ثقل الهموم» وما تبذره فيه من «كآبة عميقة». إلاّ أنّ مأساويّة شرط الطّائر هذه تتفاقم في حالة الوطواط، لأنّه يولد من رحم أمّه فعلاً ثمّ يكون منذوراً لاجتياح الفضاء، وهو ما تتوقّف عنده الأبيات التّالية لريلكه (المترجم).

(٢) الأتروريّون هم سكّان إيطاليا القدماء، نسبة إلى «أتروريا» وهي منطقة في البلد المذكور، كانوا معروفين بما يصفه ريلكه: يغطّون قبر المتوفّى بصورته الشّخصيّة مرسومةً بالحجم الطبيعيّ (المترجم).

يجتاحُنا العالَمُ. فنرتّبُه. فيَتداعى.
نعيدُ ترتيبَه، فنَتداعى نحنُ أنفسُنا.

مَنْ قَلَبَنا يا تُرى على هذه الشّاكلة
بحيثُ يكونُ لنا في أفعالِنا كلِّها
مرأى مَن يُغادرُ، وكَما يقفُ هوَ ويتمهّل
في ذروةِ الرّابيةِ الأخيرة
التي تُريه مرّةً أخرى واديَها كلَّه،
فهكذا نعيشُ نحنُ، مُلوِّحينَ بالوداع في كلِّ خطوة.

المرثيّة التّاسعة[1]

إذا كان ممكناً أن نُكملَ شوطَ وجودِنا
كما تفعلُ شجرةُ الغارِ بخُضرتها هذه

(١) بدأ كتابتها في دوينو في آذار/ مارس ١٩١٢ (الأبيات ١ ـ ٦ و٧٨ ـ ٨٠)، وأكملها في موزو في ٩ شباط/ فبراير ١٩٢٢. تبدأ هذه المرثيّة بتساؤل يبدو منبثقاً من خاتمة المرثيّة السّابقة. يتعلّق الأمر بإشارة إلى دافني، الحوريّة التي يلاحقها أبولوّ فتتحوّل إلى شجرة غار. بعد هذا التّساؤل الأليم، يستعيد ريلكه نبرة المرثيّة السّابعة: «لكنّ أنْ نكون هنا لهو كثير» (البيت ١١). وتصبح المقولة المحوريّة هيَ «هنا زمَنُ ما ينقال، هنا وطنه» (البيت ٤٣). هكذا يعيّن ريلكه محلّ الكلام الشعريّ، فبفضله يتصالح الكيان الإنسانيّ والعالَم. حتّى هاجس الموت الذي يخترق المرثيّة الثّامنة يكون هنا متجاوَزاً: كتبَ مخاطباً الأرض: «دائماً كنتِ مُحقّةً، ولقيتُكِ المقدّسة/ هيَ الموتُ الأليف» (البيتان ٧٦ ـ ٧٧). وما ينبغي ملاحظته هو أنّ ريلكه استعاد هنا الأبيات التّسعة التي كان قد كتبها في ١٩١٢ وصنع منها «إطاراً» لقصيدته (الأبيات السّتة الأولى والأبيات الثلاثة الأخيرة) وأدخل بين هذه وتلك بنية حِجاجيّة (برهانيّة) كاملة، ممّا يُدرج هذه المرثية بين أكثر قصائده امتثالاً لبناء محسوب بدقّة عالية (أنظرْ في تصدير الدّيوان التحليل المقترح للبنية البلاغيّة لهذه المرثيّة). عبر الفعل الفنيّ، يؤكّد الفاعل الإنسانيّ («نحن») وجوده في مواجهة الملاك. وبعد «مناظرة» طويلة يضطلع فيها الشّاعر بدور السّائل والمُجيب، يلقى السّؤال الافتتاحيّ عن غاية الوجود الإنسانيّ إجابته في التّأكيد على «انتصار» الشّاعر، الذي يهب قلبُه الأشياءَ وجوداً إضافيّاً. والحقّ، فإنّ ارتكاز القصيدة على وظيفة القول الشعريّ قد أثار تساؤلات عمّا إذا كان موضوع «مراثي دوينو» يتمثّل في الكائن الإنسانيّ بعامّة أم في الشّاعر. إنّ الاثنين يبدوان هنا مترابطين بلا فكاك. ويُلاحظ في القصيدة تدرُّج، لا شكّ أنّ الشاعر خطّط له بوعي، من «هذا» (أي الشيء مُعايَناً في الوجود) إلى «نحن» ثمّ إلى «الأنا»؛ وهذه الأخيرة ليست «أنا» تجريبيّة أو عشوائيّة، بل هي «أنا» الشّاعر التي تحقّق مأثرة التحوّل الإنسانيّ. يمكن أخيراً القول إنّ المرثيّة تقوم من الناحية الدلاليّة على محورين أساسيّين، يتمّ في أوّلهما حسْم سؤال ما ينقال وما لا ينقال لصالح فاعليّة القول؛ وفي الثّاني تنشأ وظيفة التّحويل: تحويل ما يُرى وما ينبغي أن ينْقال إلى ذخيرة غير مرئيّة وذلك بإضافتها إلى جوّانيّة الكيان. وهذا هو ما كان ريلكه يرى فيه العمل الأساس للشّاعر، الذي يصفه هو في رسالته إلى مترجمه البولنديّ هوليفيتش كما يأتي: «نحن نحْلات اللاّ مرئيّ. ببالغ اللّهَف نجني عسلَ المرئيّ لنسكبه في قفائر اللاّ مرئيّ الذهبيّة الكبيرة».

التي هيَ أغمقُ قليلاً من كلِّ خضرةٍ سواها،
وبهذه التموُّجاتِ في حوافِّ الأوراق،
فلمَ نحنُ مُلزَمونَ بالشّرطِ الإنسانيّ ـ، ولمَ نهفو
إلى مصيرٍ فيما نهربُ من المصير؟

وذلك لا لأنَّ السّعادةَ **موجودة**،
هذه الهِبة المبكّرة لهزيمةٍ قادمة،
لا ولا عن فضولٍ أو لتمريسِ القلب،
فهذا كلّهُ نحنُ في الغار واجدوه...

بلْ لأنّ كونَنا هنا كثيرٌ حقّاً، ولأنَّ كلَّ ما هوَ هُنا
يبدو بحاجةٍ إلينا، كلُّ هذه الأشياءِ الزّائلةِ والتي تبدو بصورةٍ غريبة
مُطالِبةً بنا، **نحنُ** الأكثر زوالاً منها. مرّةً **واحدة**.
كلُّ شيءٍ مرّةً **واحدةً**. مرّةً **واحدةً** لا أكثرَ. ونحنُ أيضاً،
مرّةً **واحدةً**. لا أكثرَ أبداً. لكنْ أنْ نكونَ كنّا هذا
مرّةً **واحدةً**، وإن تكنْ مرّةً **واحدةً** وليس أكثر:
أنْ نكونَ كنّا أرضيّينَ، فهذا يبدو أنْ لا رجوعَ فيه.

هكذا نستعجلُ أنفسَنا ونريدُ تحقيقَ ذلك،
نريدُ أن نُمسكَ به بأيدينا البسيطة،
في نظراتٍ أكثرَ اكتفاءً وقلوبٍ صامتةٍ أخيراً.
نريد أن نصبحَ ذلك. ـ ولمَن نُهديه؟
الأحرى أن نحتفظَ بكلّ شيءٍ إلى الأبد... لكنْ في العلاقةِ الأخرى وا أسفاه

ما نحملُ معنا؟ لا فاعليّةَ التأمّل
التي تعلّمناها هنا ببالغ البطءِ، ولا شيءَ ممّا حدثَ هنا.
وإذَنْ فَسنحملُ معنا الآلامَ. وقبلَ كلّ شيءٍ هذا الثِّقَل،
تجربةَ العشقِ الطّويلةَ، ـ وبالتالي
لا شيءَ سوى ما لا ينْقالُ. ولكنْ فيما بَعد،
تحتَ النّجوم، كلاّ، ما جدوى ذلكَ، إنّه **لأفضلُ لها** أن تبقى عصّيةً على القول.
من سفحِ الجبلِ لا يَجلبُ المُسافرُ إلى الوادي
حفنةً من التّرابِ تنبو عن الوصف،
بل كلاماً ظفرَ هوَ به، كلمةً خالصةً، نبتةَ جنطانيا[1]
صفراءَ أو زرقاءَ. ولعلّنا هنا لنقولَ: «منزل»،
«جسر»، «نافورة»، «بوّابة»، «قفير عسلٍ»، «بستان»، «نافذة» ـ
أو لنقولَ: «عمود»، «بُرج أجراسٍ»... لكنْ أن **نقولَ** ذلك
كما لم تعتقدِ الأشياء أنّها ستكون
في صميمها ذاتَ يوم. أفليستِ الحيلةُ الخفيّة
لهذه الأرض الصّامتةِ عندما تستحثُّ العشّاق
هيَ أن يَقربَ أدنى مشاعرهما من الشّطح؟
العتَبةُ: ما يمنعُ يا ترى عاشقَين
من أنْ يتلفا هما أيضاً قليلاً
أقدمَ عتبةٍ للبابِ كما فعلَ قبلَهما كثيرون
وآخرون يأتونَ بعدَهما؟

(١) الجنطيانا نبتة بريّة معشبة ولها أزهار باللّونين اللذين يذكرهما الشّاعر، لهما مفعول شافٍ (المترجم).

هُنا زمنُ ما **ينقالُ**[1]، هُنا وطنُه.
تكلّمْ وأقرَّ. فأكثرَ من أيّ يومٍ مضى تتلاشى الأشياء
المُمكنُ عيشُها، وما يأتي
ليشغلَ مكانَها إنْ هوَ إلاّ صنعةٌ تفتقرُ إلى الصُّوَر،
صنعةٌ تحتَ قشورٍ من تلقاء نفسِها تنقشع،
ما إن يكبر الفعلُ تحتَها ويرسمُ لنفسهِ حدوداً جديدة.
بينَ المطارقِ تبقى
قلوبُنا كما يبقى
بين الأسنانِ اللّسان
مُجاهِراً بالمديحِ معَ ذلك.

إمتدحِ العالَمَ أمامَ الملاكِ، لا ما لا ينقال،
فهوَ لن تستطيعَ أن تبهرَه بانفعالاتٍ مُتَسامية؛
والعالَمُ الذي تقبضُ عليه حواسُّه بأقوى ممّا يُتاح لك أن تفعل،
لستَ فيه سوى مبتدئٍ. أرهِ إذَنْ
أشياءَ بسيطةً، كلَّ ما يعيش
وقد عولجَ من جيلٍ إلى آخرَ باعتبارهِ خاصَّتنا،
وفي متناوَلِ أيدينا وأعيُنِنا.

---

(١) آثرتُ الاستعانة بتعبير «ما ينقال»، المأخوذ من نصّ النفرّي الشّهير «موقف ما لا ينقال» في أوّل كتابَيه «المواقف والمخاطبات»، على استخدام التّعبير «ما يُقال». فالصّيغة الأولى تتمتّع بحضور مفهوميّ متين، في حين يمكن أن تدفع الثانية إلى التفكير بِ«ما يُقال» بمعنى ما تقوله النّاس لا بمعنى ما يهب نفسه لفاعليّة القول ويؤسّسها (المترجم).

حدّثْهُ عن الأشياءِ وسَيقفُ مندهشاً كما وقفتَ أنتَ بالأمس
أمامَ صانع الحِبالِ ذاكَ في روما أو الخزّافِ على شاطئ النّيل،
قلْ له كم يقدرُ شيءٌ أن يكونَ سعيداً وبريئاً وعائداً إلينا،
وكيفَ يتلاشى حتّى الألمُ الشّاكي ويتفتّحُ صورةً صافية،
ويخدُمنا كمثْلِ شيءٍ أو يموت داخلَ شيءٍ ليُعاود الانبثاق
في محلٍّ آخرَ مُشعشِعاً من داخلِ كمنجةٍ. ـ وهذه الأشياء
المعتادةُ على الرّحيلِ، كلُّها، تفهمُ أنك تُمجّدُها؛
تحسَبُ، هيَ الزّائلةُ، أننّا، نحنُ الأكثر زوالاً، قادرونَ على أن نُنقِذَها.
بيدَ أنّنا نريدُ، وعَلينا، أن نحوّلَها في قلوبنا غير المرئيّة،
أن نُحوّلَها فينا، بلا انتهاءٍ!، أيّاً كنّا في نهايةِ المطاف.

أيّتُها الأرضُ، أوَ ليستْ هذه بُغيتُكِ: أن تنبعثي
غيرَ مرئيّةٍ فينا؟ ـ أو ليسَ هذا هو حلُمك:
أن تكوني غيرَ مرئيّةٍ مرّةً ـ، أيّتها الأرضُ! غيرَ مرئيّة!
أيّةُ مهمّةٍ إن لم تكن التحوّلَ تُلزمينَني بها؟
أيّتُها الأرضُ، يا أرضاً حبيبةً، إنّني لأريدُ. صدّقيني، لن تحتاجي
إلى ربيعاتكِ كلِّها لتكسبيني إليكِ ـ، ربيعٌ **واحد،**
واحدٌ لا غيرُ هوَ أكثرُ ممّا يحتملُه دمي.
من زمنٍ بعيدٍ أنا مُنحازٌ لكِ بصورةٍ لا تنْقال.
دائماً كنتِ مُحقّةً، ولُقْيَتُكِ المقدّسة
هيَ الموتُ الأليف.

أنظري، إنّني أحيا. ممَّ؟ لا الطّفولةُ ولا المستقبل
لِيتضاءلا. وجودٌ إضافيّ(١)
ينبثِقُ الآنَ في قلبي.

(١) إلى جانب معنى «إضافيّ» أو «مَزيد»، تتمتّع المفردة überzählig بمعنى آخر هو «ما يخرج عن العدد» أو «يتجاوز كلّ حساب»، إلاّ أنّ شرّاح ريلكه يكادون يجمعون على استبعاده.

المرثيّة العاشرة(١)

فَليَأْتِ اليومُ الذي أخرجُ فيه من التفكيرِ المُجهِد
لأغنّيَ المجدَ والفرحَ أمامَ ملائكةٍ مُؤيِّدِين.
لا يتخلّفَنَّ أيٌّ من مطارقِ قلبيَ الواضحة
سائراً على أوتارٍ رخوةٍ أو متردّدة
أو على أهبة الانفصام. وليزدْني محيّايَ الناضح
كَالأنهارِ ألقاً، ولتتفتّحْ حتّى الأدمعُ التي لا تكادُ تَبين.
كم ستكونينَ عزيزةً عليَّ
يا لياليَ العذابِ. كيف لم أستقبلْكنّ
جاثياً أمامكنَّ يا شقيقاتِ لا يُعَزَّينَ؟ كيف لم أضِعْ
في شعوركنَّ الشّعثاءِ أكثرَ شعَثاً أنا نفسي؟ نحنُ من نُبذّرُ آلامَنا.
من بَعيدٍ نرصدُها في ديمومتها البائسةِ لكي نرى

---

(١) أكمل الشّاعر الصّيغة النهائيّة لهذه المرثيّة في قصر موزو في ١١ شباط/ فبراير ١٩٢٢. وكان قد كتب في دوينو في ١٩١٢ الأبيات الاثني عشر الأولى، التي احتفظ بها في الصّيغة النهائيّة مُدخِلاً عليها تعديلاً واحداً (وضعَ الصّفة «منفصمة» أو «على أهبة الانفصام» بدل «غاضبة» في وصفه في البيت الخامس للأوتار التي لا يريد هو من قلبه أن يعزف عليها لحظة الخروج من امتحان الفكر العسير هذا).
كما كان قد وضع بباريس في ١٩١٣ صيغة أولى لمقطع من ٤٥ بيتاً لم يأخذ بها هنا وستُنشَر ضمن قصائده من وراء القبر. وتتمتّع هذه المرثيّة بخصوصيّة على صعيد الشكل: فعلى الرّغم من وجود فقرات سرديّة في المراثي السّابقة فهذه المرثيّة هي الوحيدة التي تقوم على السّرد بكاملها، على أنّه سرد أليغوريّ (حكاية رامزة أو مثَل)، يعمل فيه الشاعر على «تشخيص» الجنس الرثائيّ نفسه عبر شخصيّة «المناحة».

ما إذا كانتْ سَتَكُفُّ، في حينِ هيَ
إيراقُنا الشّتَويُّ، عناقيّاتُنا المظلمة[1]،
واحدٌ من فصولِ عامِنا الحميم ـ، لا مجرّد فصْل
بلْ محلٌّ ومُقامٌ ومَلاذٌ وأرضيّةٌ وبَيت.

ما أغرَبَها وا أسفاه شوارع **مدينةِ الألم**
حيثُ وَسْطَ كاذبِ السّكونِ المصنوعِ من فائضٍ من الصّخب،
يَلمعُ بقوّةٍ، وقد صُبَّ في قوالِبِ الفراغ،
ذلكَ الدّويُّ المُذهَّب، نُصْبُ الضّجيج ذاك.
لو رآها ملاكٌ لَكنسَ سُوقَ سلوانِها هذه لا يُبقي منها على أثر،
صاعقاً بَسطاتِها الملأى بِسِلَعِ التّعزيةِ أمامَ كنيسةٍ جُلِبَتْ جاهِزةً تماماً[2]،
كنيسةٍ مغلقةٍ ونظيفةٍ وشاعرةٍ بالفراغِ كَدائرةِ بريدٍ في يوم أحَد.
لكنْ أبعدَ قليلاً ما برحتِ السّوقُ الشعبيّةُ تتموّجُ حتّى الحوافّ.
أراجيحُ يتحرّرُ المرءُ فيها، قفّازونَ وبهلواناتٌ حماسيّون،
ودكاكينُ للرّمي تعرضُ تماثيلها الصّغيرةَ الضّاحكةَ المُجمَّلة،
حيثُ تهتزّ دريئةُ الرّماةِ باعثةً صَخَبَ صفيحةٍ من التّنَك،

(١) هذه النّبتة (وتعرّفها القواميس بأنّها نبتة معشوشبة من فصيلة الدّفليّات أزهارها جميلة مختلفة الألوان) اسمها بالألمانيّة: Sinngrün، ولها اسم آخر هو: Immergrün. ولا شكّ أنّ الشّاعر آثر المفردة الأولى لما فيها من جناس جزئيّ مع المفردة Sinn التي تعني «معنى»: فالمعاناة في نظره هي التي تُثمر المعاني وتحوّل الألم إلى معرفة. (ملاحظة من المترجم: في العربيّة تُسمّى هذه النبتة «قَضاب» وكذلك «عناقيّة»، وقد اخترتُ المفردة الثانية: فمع أنّها لا يمكن أن توحي بـ «المعاني» فلعلّ في تضمّنها كلمة «العِناق» ما يشفع لاختيارها.)

(٢) ينتقد ريلكه موقف المجتمعات الحديثة من الموت وعلاقتها بالحِداد، المحوّل إلى شعائريّة بسيطة شبْه سلَعيّة.

عندما يصيبُها هدّافٌ ماهرٌ ويمضي مترنّحاً
بين النّجاحِ وعملِ الصُّدفةِ؛ فلِجميعِ ضروبِ التّسليةِ دكاكين
تجتذبُ المارّةَ بالصّياحِ ودويِّ الطبلِ. للكبار
ثمّة أخيراً هذا العرْضُ الاستثنائيُّ: يُريهم كيفَ
يتكاثرُ المالُ تشريحيّاً. لا للاستمتاعِ وحدَه
بل يرونَ آلةَ المالِ الجنسيّةَ، كاملَ السّياقِ، سيروتَه، هذا كلَّه
الذي يُنوِّر العقلَ ويُخصِب المرء...
... لكنْ ليسَ بعيداً عن ذلك المكان
وراءَ الدُّكانِ الأخيرِ المكسوِّ بإعلاناتٍ تَمتدحُ «قاهرةَ الموت»،
هذه الجعةَ الحامزةَ التي تبدو في فمِ الشّاربين شديدةَ الحلاوة
ما داموا يعلكون ألعابَ تسليَتِهم المُنعِشة...
وراءَ الدّكانِ الأخيرِ، ووراءَه تماماً، يبدأ ما هوَ **حقيقيّ**.
أطفالٌ يلعبون، وأزواجُ عشّاقٍ يتعانقونَ، منعزلين،
وقورينَ فوقَ العشبِ الضّامرِ، وكلابٌ تمارسُ طبيعتَها.
والفتى مجتَذَبٌ أبعدَ: مَن يدري؟ فقد يكون
عاشقاً **لمناحةٍ**[1] شابّةٍ... يتبعُها في الحقول. تقول له:
«ـ بعيداً. هناكَ في العراءِ نحيا...» أينَ؟ ويتبعُها
مسحوراً بإهابِها، بكتفَيها، بجيدِها، ـ لعلَّها
من محتدٍ كريم... ولكنهُ يتركها ويبتعد
يلتفتُ، ويلوِّحُ... ما الفائدةُ؟ ليستْ سوى **مناحة**.

(١) هنا تشخيص للمناحة (المترجم).

وحدَهم الموتى الصّغارُ، في الطّور الأوّل
من سكينتهم غير الزّمنيّةِ، حيثُ يَنْفطمونَ من الحياة،
يتبعونَ مثيلاتِها وقد عشقوهنَّ. الصّبايا
تنتظرهنَّ هيَ وتجتذبهنَّ. بِلُطْفٍ تريهنّ
ما تحملُ: لآلئَ الألمِ وبراقعَ الصّبرِ اللَّدْنة ـ.
أما الفتيانُ فإلى جانبهم
تسيرُ هيَ دونَ أن تنبسَ ببنتِ شفة.

لكنْ في الوادي، حيثُ يُقِمنَ، تريدُ إحدى أكبرِ **المناحاتِ** سناً
أن تُعنى بالفتى، والأخيرُ يطرحُ أسئلته: ـ ذاتَ يومٍ، تقولُ له،
كنّا، نحنُ معشرَ المناحاتِ، سلالةً عظيمةً. كانَ آباؤنا
يعملونَ في مقالِعِ الجبلِ الضّخمِ؛ يحدثُ أحياناً
أن يُعثَرَ في عالَمِ البشرِ على قطعةٍ صقيلةٍ من **الألمِ** الأصليّ
أو على حثالةٍ من الغضبِ المتحجّرِ لفَظَها بركانٌ قديم.
هذا كلُّه من هناكَ يأتي. كنّا في ما مضى ثريّات.
ثمّ تقودهُ بِرفقٍ عبر منظرِ **المناحاتِ** الواسع،
تُريهِ أعمدةَ المعابدِ، وأنقاضَ القلاع
التي منها حكمَ أمراءُ **المناحاتِ** بحصافة
سائرَ البلادِ. تُريهِ أشجارَ الدّمع
السّامقةَ وحقولَ كآبةٍ يانعةَ الأزهار
(ليسَ يعرفُ الأحياءُ منها غيرَ أوراقِها النّاعمة)؛
تُريه حيواناتِ الحِدادِ وهيَ ترعى، ـ وأحياناً
يجتازُ نظَرَيهما طائرٌ فزِعٌ يمضي بتحليقهِ الخفيض

يرسمُ في البعيدِ صرختَه المتوحِّدة.
في المساءِ تقودُه إلى أضرحةِ أسلافِ **المناحات**،
من **عرّافاتٍ وأنبياء**.
ثمّ يُقبلُ الليلِ فيَمشيانِ الهوينى، وسرعانَ ما يبزغُ القمر
كاشفاً عن ذلكَ الذي يَسهرُ على سائر الأشياء،
الصّرحِ المقابريِّ، صنْوِ ذلكَ الآخَرِ الذي هوَ في وادي النّيل،
أبي الهول العظيم: وجهِ
الحُجرةِ التي هيَ بلا كلام.
يتأمّلانِ مندهشَينِ الرّأسَ المتوَّجَ الذي إلى أبدِ الدّهر
وبصمتٍ وضعَ مُحيَا الإنسان
في ميزانِ النّجوم.

عيناه الغارقتانِ في دوارِ بدايةِ الموتِ هذه
لا تُحيطان بهذا كلِّه. لكنّ دليلته
تكشفُ تحتَ حافّةِ البِشِنْتِ[1] عن البومةِ؛ فيلامسُ الطّائرُ الفَزِع

---

(١) البِشِنْت هي القلنسوة الفرعونيّة. وفي ذكر البومة هنا استحضار لتجربة عاشها ريلكه بنفسه في أثناء زيارته لمصر في ١٩١١. ففي رسالة إلى ماغدا فون هاتنبرغ **Magda von Hattinberg** (التي كان ريلكه يدعوها بنفنوتا Benvenuta) في الأوّل من شباط/ فبراير ١٩١٤، يصف ريلكه بدقّة ليلة كان قد أمضاها ساهراً أمام تمثال أبي الهول يتأمّله في معزل عن السيّاح الآخرين الذين كان بعضهم ساهرين هناك أيضاً. كتب ريلكه: «كنتُ أعيد تأمّلها [وجنة أبي الهول]، وإذا بي أجدُني، دون سابق إنذار، مُنعِماً بثقة أبي الهول، قادراً على الإمساك به وتلقّيه في تمامَ استدارته. لم أفهم ما حدثَ إلاّ بعدَ هنيهة: كانت بومة قد حلّقتْ تحتَ حافّة القلنسوة الفرعونيّة، وببطءٍ، وبمنتهى رهافة السّمْع في ذلك العمق اللّيليّ البالغ الصّفاء، لامستِ بطيرانها الخفيف وجهَه. وفي اللّحظة ذاتها، وكأنّما بمعجزةٍ، انطبعَ إطار تلك الوجنة في سمعي الذي كانت ساعات ممضاة في سكون اللّيل قد أحالته صافياً تماماً».

طويلاً وجنةَ النُّصْب،
مُبرِزاً منحناه الأنضَج،
وراسماً برفقٍ في السّمْعِ الناشئ
للفتى الميّتِ، في صفحتين
مُشرعتَين، ذلكَ الإطارَ الذي ينبو عن الوصف.

وفي العُلى كانتِ النّجومُ. نجومٌ جديدةٌ[1]. نجومُ بلادِ الألم تلك.
تُسمّيها المناحةُ على مَهْلِها: هيَ ذي
نجمةُ **الفارسِ**، وهناكَ نجمةُ **العصا**، والكوكبةُ الأكثر استدارة
إسمُها **تاجُ الثّمار**. وأبعَد، ناحيةَ القطب:
نجومُ **المهدِ والدّربِ والسِّفْرِ اللاّهبِ والدّميةِ والنّافذة**.
وهناكَ، في سَماءِ الجنوبِ، تسطعُ بحرفِ التّاج،
صافيةً كَخطوطِ يدٍ مباركةٍ، «الميم»
التي تشير إلى **الأمّهات**[2]...

لكنّ **الفتى الميّتَ** مُلزَمٌ بأن يُغادر،
فتقودهُ **المناحةُ** البِكْرُ صامتةً حتّى الشِّعْب

(١) هذه النّجوم الجديدة هي «الكواكب الشعريّة»، التي لا تعود إلاّ إلى بلد المناحات، أي إلى «مراثي دوينو». ثلاث من هذه النّجوم تظهر في مواضع أخرى من عمل ريلكه الشّعريّ: فـ«الفارس» يظهر في السّونيتة ١١ من «سونيتات إلى أورفيوس»؛ و«الدّمية» لها دور هامّ في المرثيّة الرّابعة من «مراثي دوينو»؛ و«النّافذة» تظهر في مواضع عديدة منها نهاية «المرثيّة السّابعة» وفي قصائد ريلكه الفرنسيّة التي تحمل سلسلة كاملة منها عنوان «النّوافذ *Les Fenêtres*» يهب فيها النّافذة دلالة شعريّة وأسطوريّة رفيعة.

(٢) بالحرف M يبدأ اسم الأمّ في الألمانيّة: Mutter (المترجم).

الذي يتلألأُ فيه تحتَ أشعّة القمرِ شيءٌ ما:
إنّه ينبوعُ **الفرَح**. بتوقير
تُسمّيهِ له، وتقول: «لدى البَشر
هوَ نهرٌ جارف». ـ

ثمّ يَقِفان في ظلِّ الجبلِ. وهُنا
تُقبّله المناحةُ وهيَ تبكي.

وحيداً يبتعدُ صوبَ مرتفعاتِ الألم الأصليّ.
حتّى خطواتُه لا يعود لها من وقعٍ في غورِ القدَر الصّامت.

❊

لكنْ لو كان للميّتينَ بلا انتهاءٍ أن يبعثوا فينا
مثلاً ما فلعلّهم سَيُشيرون
إلى العثاكيلِ(١) المتدليّةِ من شجرةِ البُندقِ الفارغة،

---

(١) في رسالة إلى السيّدة أمّان ـ فولكيرت Amann-Volkert في حزيران/ يونيو ١٩٢٢، يشدّد ريلكه على اعتقاده بأنّ صورة عثاكيل البندق ينبغي أن تثير فوراً لدى القارئ انطباعاً بحركة سقوط. وإنّ صورة سقوط الثّمار هذه التي بها تُختتم «مراثي ديونو» إنّما تبشّر بمحتلف السلاسل أو الحلقات الشعريّة الماثلة في العمل القادم «سونيتات إلى أورفيوس». أمّا المطر الذي ينهمر على الأرض فيذكّر بالقران القدسيّ بين أورانوس Ouranos (إله السّماء في الميثولوجيا الإغريقيّة) وغايا Gaïa (إلهة الأرض).
(ملاحظة من المترجم: عثكول البندق او عنقوده أو قدّته هو الغصن الحامل ثماراً عديدة تكون ملتحمة به كحبّات الرّطب في عذوق النّخلة. وتكون عثاكيل البندق متدليّة إلى الأسفل، كأنّما حناها ثقلها وكأنّها شرعتْ من قبلُ بحركة السّقوط، منجذبةً إلى الأرض ومسكونة بالحنين إليها، ومن هنا تعلّق ريلكه بصورتها ورفعه إيّاها إلى مستوى الرّموز.)

أو قد يَستحضرون المطرَ وهوَ يسقطُ على التُّربةِ المظلمةِ إبّانَ الرّبيع

أما نحنُ، نحنُ الذين نتمثّلُ السّعادة
باعتبارها **ارتقاءً**، فَلعلّنا سَنشعر
بهذه الرّجفةِ التي تكادُ تَصعقُنا
عندما **يسقطُ** على الأرضِ شيءٌ فَرِح.

سونيتات إلى أورفيوس[1]

(كُتبتْ بمثابةِ نصبٍ تذكاريٍّ لِ:

فيرا أوكاما كنوب Wera Ouckama Knoop،

في قصر موزو Muzot في شباط/ فبراير ١٩٢٢)

(١) في الرّسالة الشّهيرة التي كتبها ريلكه إلى صديقته الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس في ١١ شباط/ فبراير ١٩٢٢، يزفّ إليها نبأ اكتمال «مراثي دوينو» و«سونيتات إلى أورفيوس» *Die Sonette an Orpheus* في أيّام معدودة من النّصف الأوّل من الشّهر المذكور، سمّى الشّاعرهذا الحدث المزدوج: «العاصفة الخلاّقة التي تتعذّر تسميتها». وباستثناء بعض الصفحات التي نُشرت في مجلّة أدبيّة، صدرت «سونيتات إلى أورفيوس» و«مراثي دوينو» في كتابين مستقلّين في منشورات «إنزل Insel» بلايبتسغ في ١٩٢٣. كان مونتيفيردي Monteverdi وغلوك Gluck وموتسارت Mozart وآخرون قد عالجوا أسطورة أورفيوس في أعمال موسيقيّة وأوبراليّة (وسيخصّها سترافنسكي Stravinski بباليه في ١٩٤٧). تقول الأسطورة إنّ أورفيوس Orpheus هو ابن أوغار Œagre ملك تراسيا وربّة الإلهام=

=كاليوبي Calliope، وأنّه ابتكرَ الكنّارة (القيثارة أو المغزف) ذات الأوتار التّسعة. وتضيف أنّه كان يعيش منعزلاً في الجبال يَسْحر بعزفه الوحش والنّباتات والأشجار، وأنّه كان واقفاً على أسرار الكون. وكان ضمن البحّارة الذين سافروا على متن السّفينة «آرغو» بحثاً عن «الجزّة الذهبيّة»، وبفضل غنائه وعزفه أفلح في تهدئة المجذّفين المتقاتلين ومكّن رفاقه من الإفلات من نداء نداهات البحر القاتل (وهي المأثرة نفسها التي سيعزوها هوميروس لأوليس). أمّا فصل نزول أورفيوس إلى العالم السفليّ بحثاً عن حبيبته أوريديس الذي ابتكره فرجيليوس (فرجيل) فهو عائد إلى فترة لاحقة. والرّحيل المبكّر للراقصة الشّابّة فيرا Wera، التي أهدى ريلكه ذكراها العمل كلّه، هو ما أثار فيه الحاجة إلى معالجة أورفيوس في عمل بمثل هذا الامتداد. (ملاحظة من المترجم: كان ريلكه قد رقّم سونيتاته هذه بالأرقام اللاّتينيّة: I, II, III, IV, V، وهكذا دواليك. وحتّى لا يختلط ترتيبها على القارئ غير المعتاد على هذه الأرقام، أبدلتُها بالأرقام الهنديّة الأصل المعمول بها اليوم في العربيّة: ١، ٢، ٣، إلخ.)

القسم الأوّل

- ١ -

ها قد انبثقتْ شجرةٌ. يا للتّجاوزِ النقيّ![1]
كانَ أورفيوسُ يغنّي! يا لها شجرةً سامقةً في الأُذُن!
ثمَّ سكَتَ كلُّ شيءٍ. لكنْ في ذلكَ السّكوت
كانت تولَدُ بدايةٌ جديدةٌ، علامةٌ وتَحَوُّل.

من الغابةِ المغمورةِ بالنّورِ، شبْهِ المتلاشية،
أقبلتِ الحيواناتُ الصّامتةُ هاجرةً أوكارَها وعرائنَها،
فأدركنا أنّها لا عن مكْرٍ

---

(١) إنّ الخلفيّة الفنيّة أو المرجعيّة لهذه السّونيتة ذات القمية الافتتاحيّة بكلّ معنى الكلمة هي التّالية: كانت بالادين كلوسوفسكا Baladine Klossowska، عشيقة ريلكه في تلك الفترة (من أصل روسيّ، وهي والدة الفيلسوف المعروف بيار كلوسوفسكي Pierre Klossowski وشقيقه الرسّام المعروف باسمه الشخصيّ بالتوس Balthus)، كانت قد اقتنت نسخة مصوَّرة لرسم للإيطاليّ جوفانّي تشيما دا كونيليانو Giovanni Cima da Conegliano (حوالى ١٤٥٩ ـ ١٥١٨)، يرينا أورفيوس واقفاً تحت شجرة، محاطاً بوحوش الغابة تستمع إلى عزفه. وقد علّق ريلكه صورة هذا الرّسم أمام مكتبه في قصر موزو Muzot السّويسريّ الذي أمضى هو فيه سنيّه الأخيرة. لكنْ لم يكن اهتمامه بأورفيوس حديث العهد يومذاك. فهو سبق أن وضع فيه قصيدة عنوانها «أورفيوس، أوريديس، هرمس» (مررنا بها في القسم الأوّل من «قصائد جديدة»). سوى أنّه لا يعود هنا (إلاّ تلميحاً وفي مواضع معدودة) إلى رحلة أورفيوس هذه إلى العالَم السفليّ بحثاً عن حبيبته أوريديس، بل إنّ ما يهمّه من أسطورته هنا هو القدرة على التّحويل التي يتمتّع بها الشّعر والغناء، والفنّ بعامّة.

ولا بباعثٍ من الخوف تقفُ هكذا صامتة.

بل من أجلِ الإصغاءِ. أنْ تأزرَ أو تنزِبَ[1] أو تعوي
بَدا مفرطَ الصِّغَرِ على قلبها، وهناكَ حيث لا يكادُ يوجَد
لاستقبالِ ذلكَ الشيءِ كوخٌ،

ملجأٌ هيّنٌ طالعٌ من أكثر رغباتنا غموضاً،
بعتبتهِ المهتزّة الأعمدة،
أقمتَ أنتَ لها هيكلاً وسْطَ السَّمع.

- ٢ -

تكادُ تكونُ فتاةً[2]، ولقد انبثقتْ
من الهناءةِ العاليةِ، هناءةِ الغناءِ والقيثارة،
كانتْ تأتلقُ في براقعها الربيعيّة
وفي أذُني هيّأتْ لها مرقداً

---

(١) التزيب هو صوت الظّباء والأيائل (المترجم).

(٢) تحيل صورة «الفتاة المستبطَنة في نفس الشّاعر» هذه «وأعراس الدّاخل» التي تسمح بولادة العمل الفنيّ إلى قراءات عديدة في مجالَي الجنسانيّة والتحليل النفسيّ كان ريلكه مولَعاً بها، وخصوصاً المحاضرات التي ألقاها ألفريد شولَر Alfred Schuler في ١٩١٥. وكان ريلكه عارفاً بعمل هذا المفكّر وتأثّر برحيله (في ٨ نيسان/ أبريل ١٩٢٣) بشدّة وعبّر عن ذلك في رسالة كتبها في ١٢ من الشهر نفسه إلى السيّدة أوكاما كنوب Ouckama Knoop (والدة الصبيّة المتوفّاة فيرا، المهداة لذكراها هذه السونيتات بالذّات). كتبَ في هذه الرّسالة مؤكّداً على وجود وشيجة بين «سونيتات إلى أورفيوس» وأفكار شولر: «آه لو كان هوَ عرفَ «سونيتات إلى أورفيوس»! لكان ممّن سيقدرون أن يتلقّوها في لطائفها ودقائقها كلّها». يمكن أن تكون الفتاة في هذه السّونيتة هي فيرا الرّاحلة أو أوريديس الأسطوريّة أو حتّى صورة أنثويّة تجسّد الخلق الفنيّ.

ونامتْ فيَّ، وكانَ رقادَها كلُّ شيء:
الأشجارُ التي كانتْ بالأمسِ تفتِنُني،
والأقاصي التي بها نُحِسُّ والمَرْجُ الذي نلمسُه لمساً،
وكلُّ اندهاشٍ يهزّني أنا نفسي.

كانت تُنيمُ العالَمَ. يا إلهاً مُغنّياً
كيفَ أكملتَ خلْقَها حتّى لَتكاد
تجهلُ مذاقَ اليقظةِ؟ انظرْ: ما إنْ وُلدَتْ حتّى خلدَتْ إلى النّومِ من جديد.

أينَ هوَ موتُها؟ أَستبتكرُ أنتَ هذا الموضوع
قبلَ أن ينفدَ غناؤكَ؟ - أين تُراها تمضي لِتغرَق
خارجةً منّي؟ تكادُ تكون فتاة.

- ٣ -

إلهٌ يقدرُ على ذلكَ(١). ولكنْ أنّى لإنسان
أن يتبعَهُ بقيثارتهِ الضّيّقةِ الشّعاب؟
شَتاتٌ فكرُهُ، وفي مفترَقِ طريقين للقلب

(١) تعيد هذه السّونيتة معالجة موضوع «الحبّ غير الاستحواذيّ» المطروق في «مراثي دوينو» وخصوصاً موضوع العلاقة بين صافو وألكايّوس الذي كان ريلكه قد خصّه بقصيدة في القسم الأوّل من «قصائد جديدة». كما توضّح السونيتة بحياة ريلكه الشخصيّة، إذ كان قد انفصل في ٨ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٢١ عن بالادين كلوسوفسكا (التي كان يسمّيها ميرلين Merline)، ليتفرّغ لعمله الشعريّ. واضحة هي بالطبع نرجسيّة القصيدة: فوحده أورفيوس، نصف الإله والشّاعر، يقدر على الاضطلاع بالتّضحية التي يُطالب بها أبولو، الذي هو سيّد ربّات الإلهام، وبينهنّ تقف كاليوبي، أمّ أورفيوس نفسه. وعليه، فثمّة هنا صورة مكتملة للرجوع الحلَقيّ إلى أصول الإنسان الحقيقيّة. والشعر يرقى إلى مصاف قوّة كونيّة لا تعبأ بالحبّ البشريّ.

ما من هيكلٍ مشيَّدٍ لأبولو.

الغناءُ الذي منكَ نتعلّمُ ما هوَ محضُ رغبة
ولا بحثٌ عن مُلْكٍ قد يُدرَكُ في نهايةِ المطاف.
الغناءُ وجودٌ، وإلهٌ يقدر عليه بلا عُسْر،
أمّا نحنُ فمتى يا ترى نكونُ؟ في أيّةِ لحظة

يُطوِّعُ هوَ لوجودنا الكواكبَ والأرض؟
أنْ تُحِبَّ، يا فتى، ليس يُشبهُ هذا البتّة
وإذا ما أجبرَ صوتُكَ فمكَ ليُغنّي

فتعلّمْ أن تنسى أنّكَ غنّيتَ. تلكَ لحظةٌ عابرة.
الحقّ إنّ الغناءَ يكتملُ بنَفَسٍ آخر؛
هوَ نفحةٌ من أجلِ لا شيءٍ. نفحةٌ داخلَ اللّهِ. ريح.

- ٤ -

أيّها الممتلؤونَ حناناً، ادخُلوا من وقتٍ إلى آخَر[١]
إلى هذه النّفحةِ التي لا تريدُ بكم سوءً،

(١) هو الموضوع نفسه السّائد في السونيتة السابقة: ثقل الواقع يتحوّل إلى «نفحة هواء» (أنظر أيضاً السونيتة الأولى من القسم الثاني). ويصبح الفقر الإراديّ هنا جذريّاً، وغريباً عن كلّ فكرة امتلاك. وتصير القصيدة معادل النّفَس، أي التظاهرة الأقلّ ماديّة لوجودنا في الحياة، مع أنّها تمثّل الأصل الأسطوريّ للحياة.

دعوها تنسابُ على وجناتِكم؛
وراءكم سترتجفُ، ثمّ تتجمّع من جديد.

يا سُعَداءُ ويا مُعافون،
يا من تبدون كَبداية القلوب،
إبتسامتُكم، التي هي القوسُ والدّريئةُ مجتمعَتَين،
لها في البكاءِ ألقٌ أكثرُ أبديّة.

لا تهابوا الألَمَ! كلُّ ما يُثقِل
إلى ثِقَلِ الأرضِ أعيدوه؛
ثقيلةٌ هيَ الجبالُ، والبحارُ هيَ أيضاً ثقيلة

والأشجارُ التي غرستُموها في طفولتكم
صارتْ منذُ زمنٍ بعيدٍ مفرطةَ الثِّقَل.
لكنِ العوالِم الأثيريّة... لكنِ الفضاءات...

ـ ٥ ـ

لا تقيموا نُصْباً. دعوا الوردة[١]
تُزهرُ في كلِّ عامٍ لمجدِها وحدَه.

---

(١) يمكن تقريب هذه القصيدة من «طست الأوراد»، القصيدة الأخيرة في القسم الأوّل من «قصائد جديدة»، بها يختتم الشاعر سلسلة قصائد مكرّسة للأساطير، من بينها قصيدة «أورفيوس، أوريديس، هرمس». وهنا تنويع على عبارة هوراس: «بنيتُ صرحاً أبقى من المعدن» («كارمينا»، ٣، ٣٠). أورفيوس هو رمز الانتصار على الزّمن، والكلام الشعريّ أكثر حقيقيّة أو فعليّة من الوجود الفعليّ: وهذا هو أيضاً بلاغ المرثية التاسعة من «مراثي دوينو».

فأورفيوس هوَ هذا. كذلكَ هوَ تحوّلُه
في هذا وذاكَ. ما من حاجةٍ

للبحثِ عن أسماءٍ أخرى. في كلِّ مرّة
يتعالى فيها الغناء فهو أورفيوسُ يغنّي. يروحُ ويغدو.
أَفَلَيْسَ كثيراً إذا ما اقتدرَ أحياناً
أن يمكثَ يوماً أو اثنينِ أكثرَ من طسْتِ الأوراد؟

آه لو كان في مقدوركم أن تُدركوا كمْ عليه أن ينفيَ نفسَه،
وإن كانَ في ذلكَ ما يَفعَمُه قلقاً.
بَينا تُشرِفُ كلماتُه على ما هو كائنٌ هنا،

يكونُ هوَ صارَ هناكَ حيث لا تقدرون أن تَتبعوه.
بشبكةِ القيثارة ليسَ تعْلَقُ كفّاه،
هكذا يَمْتَثِلُ هوَ: مُتجاوِزاً.

- ٦ -

أهوَ من هنا؟ كلاّ، إنّ كيانَه العريض[١]
قد كبُرَ في كلا الملكوتَين.

(١) هذه القصيدة المخصّصة لموضوع الوحدة بين الحياة والموت تستحضر الشعائر الشعبيّة التي تزيل الحدود الفاصلة بين كلّ منهما. والعلاقة بالسّحر مستعادة في قصيدة اسمها «السّاحر» لها علاقة مؤكّدة بـ «سونيتات إلى أورفيوس» ونُشرتْ ضمن قصائد ريلكه من وراء القبر.

مَن عرفَ جذورَ السّوحرِ تهيّأَ لَه
أن يحنيَ أغصانَها بأكثرَ خِفّة!

عندَما إلى الفراشِ تأوونَ لا تَتركوا على الطّاولة
لا خبزاً ولا حليباً، فَهُما يجتذبانِ الموتى ـ.
أمّا أطيافُهم فليأتِ، هوَ السّاحر،
ولْيَجمعْها تحتَ أجفانِ عينَيهِ المُفعَمةِ حناناً،

بكلّ ما يراه. وليكنْ
سِحرُ بَقلة الملكِ[1] والدّربِ في نظرِه
صادقاً كَأنقى علاقة.

لا شيءَ يقدرُ أن يُفسدَ صورتَه الحقّ،
سواءٌ أجاء ذلكَ مِنَ القبورِ أو من الحُجُرات،
وسواءٌ أكانَ هوَ يُمجّدُ الخاتمَ أو البُكْلَةَ أو الجَرّة.

ـ ٧ ـ

المديح، أجَلْ! هوَ للمديحِ مَنذور[2]،

(١) بقلة الملك: نبتة ذات أوراقٍ مقطّعة وأزهار صفراء، لها مزايا طبّية (المترجم).

(٢) رفض ريلكه الإبقاء على صيغة أولى لهذه السّونيتة. وفي رسالته المكتوبة في ١٨ آذار/ مارس ١٩٢٢ إلى السيّدة أوكاما كنوب، والدة الرّاحلة فيرا، ينعت هو تلك الصيغة بكونها «مُحرِجة في تهويلها المأساويّ». هذا مع أنّه كان متمسّكاً بالدّرس الذي حفظه عن بودلير وأدخله في «برنامجه»=

كالمعدنِ انبثقَ من سكونِ الحجارة.
قلبُه: يا لهُ من معصرةٍ فانية
لنبيذٍ للبشرِ ليسَ يفنى.

أمامَ الغبارِ ليسَ ينقصهُ الصّوتُ أبداً،
ما إنْ يتقمّصُهُ المثالُ الإلهيّ.
كلُّ شيءٍ يصيرُ آنئذٍ كرْمةً، كلُّ شيءٍ يصيرُ عنَباً
نضجَ في جنوبِهِ الشدّيد الرّهافة.

مِن عَفنِ النواويسِ المَلكيّة
ليس يخشى مديحُه تكذيباً
ولا أن يسقطَ عليه من لدُنِ الآلهة ظِلّ.

بينَ الرُّسُلِ هو ممَّن يمكثون،
ذلكَ الذي مِن خلفِ الأبوابِ التي اجتازَها الموتى،
يمدُّ كأسهُ المترَعةَ بِثمارِ مديحِه.

=الجماليّ، درس يلخّصه هو نفسه في قصيدة إهدائيّة رافقت نسخة من ديوان بودلير «أزهار الشر» أهداها إلى أنيتا فورّير Anita Forrer. تشير القصيدة إلى «السلطان الجامع» (أو «التوحيديّ») للشاعر، الذي يلفي نفسه ملزَماً بـ«تمجيد ما يؤذيه»، والذي يكون في أناشيده «قد عملَ على تنظيف الأنقاض بلا انتهاء». وهذا كلّه نجده في الصّيغة الحاليّة أيضاً، التي تمتدح التحوّل الذي يأتي به الموت، مستخدمةً رمزاً مسيحيّاً (النّبيذ) وآخَر قديماً (القبور الحجريّة أو النواويس الأتروريّة والمصريّة القديمة). كما أنّ نصّ ريلكه النثريّ «رسالة العامل الشاب»، الذي كتبه في الفترة نفسها التي شهدتْ اكتمال «مراثي دوينو» و«سونيتات إلى أورفيوس» يتوقّف هو الآخر عند إلزام «الاحتفال بالأرضيّ دونما تحفّظ».

وحدَهُ المديحُ هوَ الفضاء[1]
الذي تلِجه المناحةُ، حوريّةُ الينابيعِ الباكيةِ هذه،
السّاهرةُ على تعَبِنا لكي ينزلِق
مؤتلقاً على ذاتِ الصّخرة

التي تسندُ المذبحَ ورواقَ المعبَد -
أنظُرْ! كالفجرِ يبزغُ حول كتفَيها الثابتَتين
شعورٌ بأنّها قد تكون
هيَ الصُّغرى بينَ هذه الأرواحِ الشّقيقات.

معرفةٌ هوَ الفرحُ؛ بَوْحٌ هوَ الحنين، -
وحدَها المناحةُ ما برحتْ تتعلّمُ طوالَ اللّيالي،
وعلى أصابعِها الطّفليّةِ تَحسِبُ الألَمَ الأقدم.

ولكنّها بغتةً، ولو بتردّدٍ وبشيءٍ من الغشامة،
ترفعُ من صوتِنا كوكبة
في السّماءِ، دونَ أن تُربِكَها بأنفاسِها السّماء.

(١) أنظرْ في المرثيّة العاشرة من «مراثي دوينو» شخصيّة «المناحة» وكذلك كوكبة النّجوم الخياليّة.

- ٩ -

وحدَهُ مَنْ رَفعَ قيثارتَه[1]
وَسْطَ العتَمات،
يقدر أن ينطقَ بشاكلةٍ نبوئيّة
بالمديحِ غيرِ المتناهي.

وحدَهُ مَن تناولَ والموتى
من خشخاشِهم،
لن يُضيعَ أبداً
أدنى نغمة.

يحدثُ للانعكاسِ في ماءِ البِرْكة
أنْ يتشوّشَ في أعيننا،
فليكنْ لكَ عِلْمٌ بالصّورة.

ليسَ إلاّ في المَدى المُزدوِج
تغدو الأصوات
أبديّةً وعَذبة.

(١) تصوّر هذه القصيدة في آنٍ معاً أورفيوس مغنيّاً في الجحيم ونرجس. أنظر قصيدة «زهرة الخشخاش» في القسم الثاني من «قصائد جديدة». كان ريلكه نباتيّاً وداعية متحمّساً للحمْيات الغذائيّة، ومع ذلك فهو يستحضر أحياناً الإحالة الديونيسيّة أو النشوانيّة إلى الخمر والعقارات المهلوِسة، هو الذي لم يَذقْ «أزهار الشرّ» أو «أزهار الألم» هذه قطّ.

أنتِ يا مَن لم تُغادري مشاعري قطّ[١]
أُحيّيكِ، يا نواويسُ قديمة
يجتازُها بكاملِ فرَحهِ ماءُ الأعيادِ الرَّومانيّة
كأُغنيةٍ خارجةٍ تتنزَّه.

أو تلكَ النّواويسُ الأخرى، المفتوحة
كما تنفتحُ عَينا راعٍ يستيقظُ في غبطته،
ـ والممتلئُ داخلُها بالصَّمتِ وباللاّميون[٢] ـ
والتي تفرّ منها الفراشاتُ جذلى؛

كلُّ واحدٍ منكِ، يا مَن لا يَطالُكِ الشّكُّ أبداً،
أُحيّيه، أنتِ يا أفواهاً تنفتحُ من جديد،
ويا مَنْ عرفتِ مَعنى أن نَصمت.

أوَ نعلَمُ ذاكَ، يا أصدقائي، أم لا نعلَم؟
كلا الأمرين مُمكنانِ، ولذا فالسّاعة
التي على وجهِ الإنسانِ نُبصِرُ، تتردّد.

---

(١) أنظر حاشية الشّاعر نفسه في نهاية هذه المجموعة. يمكن أيضاً الرّجوع إلى رواية ريلكه «دفاتر مالته...» وإلى قصيدة «نواويس رَومانيّة» في القسم الأوّل من «قصائد جديدة». وترمز الفراشة إلى تطابق الحياة والموت.

(٢) نبات عشبيّ (المترجم).

أُنظُرِ السّماءَ، ألستَ ترى فيها
نجمَ «الفارسِ»[١]؟ منقوشةً فينا بصورةٍ غريبة
هيَ خُيلاءُ الأرضيِّ هذه. هناكَ أيضاً نجمٌ ثانٍ
يدفعُ الأوّلَ تارةً ويكبحُه طوراً، ويكونُ مُحَوَّلاً من قِبَلِه.

أوَ لا تَسيرُ هكذا أيضاً
طبيعةُ كيانِنا التي كلُّها عَصَبٌ: منتفضةً فَمقموعة؟
طريقٌ وانعطافٌ. ومعَ ذلكَ فشيءٌ من الهَمزِ يكفي.
ويكونُ ثانيةً، الأفُقُ. وها أنَّ النّجمَينِ ليسا سوى نجمٍ واحد.

لكنْ هل **هُما** كذلكَ؟ أوَ لا يحملُ كلٌّ منهما بمقتضى فِكرِه الخاصّ
ذلك الدّربَ الذي يقطعانِه معاً؟
بلا اسمٍ يفرّقُهما من قبلُ المائدةُ والحقل.

وحدةُ الكواكبِ تضليلٌ هيَ الأخرى.
لنكنْ معَ ذلك فرِحينَ للحظة
لإيمانِنا بالصّورةِ. وهذا يكفي.

(١) كوكبة «الفارس» خياليّة. وهذه الصّورة الشعريّة، الماثلة من قبلُ لدى مالارميه Mallarmé، حاضرة أيضاً في المرثية العاشرة من «مراثي دوينو».

- ١٢ -

السّلامُ على الفِكرِ، هوَ من يعرفُ أن يجمعَنا،
ذلك أننا في الصُّوَر نَحيا[١]؛
وعقاربُ السّاعةِ بِخُطاها المتمهّلةِ ليسَ تَعرف
سوى أن تسيرَ بمحاذاةِ نهاراتنا الحقيقيّة.

لئن كنّا نجهلُ مكانَنا الحقيقيّ،
فإنّ أفعالَنا تصدرُ مع ذلكَ عن علاقةٍ صحيحة.
الهوائيّاتُ يلامسُ بعضُها البعض،
ووحدَه الفراغُ في البعيدِ يَحملُنا.

محضُ توتّرٍ. يا موسيقى القوى أوَ ليسَ
بفضلِ انهماكاتنا العبثيّة
أُبعِدَ عنكِ أدنى اختلال؟

على الأشياء كلِّها يَسهرُ الفلاّح،
لكنْ في الحقل، حيثُ تتَحوّلُ في الصّيفِ البذرة،
لا يكفي هوَ أبداً. الأرضُ تَهَب.

---

(١) الحقل المكتنز بالطّاقات الذي ينتشر فوق «الانهماكات العبثيّة» التي تفرضها هموم الحياة اليوميّة إنّما يتحقّق في الصّوَر التي يتمخّض عنها الفنّ.

ـ ١٣ ـ

التفاحةُ الملأى والكمّثرى وثمرةُ المَوز[1]
والكشمشُ، هذا كلُّه في فمِنا يتحدَّث
عن الحياةِ والموتِ؛ أُخمّنُ أنا ذلك..
لكنِ أقرأوه على أساريرِ الطّفل

عندما يذوقُها. هذا كلُّه يأتي من بعيد!
أفَلا يصيرُ في أفواهكم، رويداً رويداً، شيئاً ممتنعاً على القول؟
حيثُ لم يكنْ سوى كلماتٍ هيَ ذي تتدافعُ ثرَوات
تنبعثُ من داخلِ الفاكهةِ على حينِ غرّة.

ما تسمّونَه التّفاحةَ، اجرؤوا على قوله،
هذه الحلاوةُ التي أوّلَ الأمرِ تتكثَّف،
ثمَّ تصّاعدُ دونَ أن تُثقِلَ فيما نَتذوّقُها،

لِتَصيرَ من بَعدُ واضحةً، نشيطةً، شفّافةً، مزدوِجة،
شيئاً شمسيّاً وكذلكَ أرضيّاً ومِن هُنا،
تجربةً، ووعياً، وفرَحاً أيضاً ـ يا للعجيبة!

(١) شعيرة «الاحتفاء الأورفيوسيّ» تُطبَّق هنا على الثّمار.

ـ ١٤ ـ

نحنُ في علاقةٍ معَ الزّهرةِ والكرْمة والثَّمرة[١].
هذه الأشياءُ كلُّها لا تتكلّمُ بلسانِ الفصولِ وحدَه.
من الظّلامِ تنبثقُ جمهرةُ ألوان
ربّما كان ما يأتلقُ فيها هوَ

غَيرةُ الموتى، هم الذين بهِم تُصبحُ الأرضُ أقوى.
ما نعرفُ يا ترى عن نصيبِهم منها؟
لهم منذُ زمنٍ بعيدٍ شاكلتهم
في تعطيرِ التّربةِ بنخاعهم المتحرِّر.

يبقى أن نعرفَ ما إذا كانوا يقومون بذلكَ بِطيبةِ خاطر...
أو إذا كانت هذه الثّمرةُ صنيعَ عبيدٍ يَكدَحون أبداً،
وتُرفَعُ لنا لدى اكتمالِها، نحنُ السّادة؟

أم لعلّهم هم السّادةُ، بِجوارِ الجذورِ يَنامون
ومن فائضِ نعمتهم يهَبوننا هذا الشّيء
المتراوحَ بينَ القوّةِ الصّامتةِ والقُبلة؟

(١) هنا تطبيق لأطروحة وحدة الحياة والموت على العالَم النباتي.

مهلاً... هذا المذاق... لكنْ هوَ ذا تلاشى[١]
ولا يعودُ سوى موسيقى، صخبٍ خافتٍ، خُطُوات -:
أنتنّ، يا فتَيات، يا حرارةً صامتة،
ألا ارقُصْنَ مذاقَ الفاكهةِ كما تعرفْنَه.

أُرقُصْنَ البرتقالةَ. مَنْ ذا يقدر أن ينساها،
كيف تنشأُ في صميمِ ذاتها وتقاوِم
عذوبتَها الخاصّةَ. بها استمتعنَ.
وحلوةً فيكنَّ تحوَّلَتْ هيَ.

أُرقُصْنَ البرتقالةَ. عنكنّ اطرَحنَ
هذا المنْظرَ الحارَّ. في هواء وطنِها
فلتسطعْ هيَ ناضجةً! لاهباتٍ اكشفنَ

أريجاً فوق أريجٍ. ادخُلْنَ في قرابة
مع هذه القشرةِ وامتناعِها النقيّ،
ومع هذا العصيرِ الذي يملؤها، هيَ السّعيدة!

(١) هنا تطبيق لفكرة تحوّل الكلّ إلى الكلّ على العالَم النباتيّ أيضاً: فالبرتقالة تصبح راقصة، والراقصة تصبح برتقالة.

- ١٦ -

وحيدٌ أنتَ، يا صديقي، لأنَّ[١]...
بكلماتٍ وإشاراتٍ من الأصابع
نجعلُ **نحنُ** العالَمَ عائداً إلينا،
ربّما جانبَه الأضعفَ والأخطر.

مَنْ ذا يقدر أن يُشيرَ إلى رائحةٍ بإصبعِه؟
لكنّكَ غالباً ما تُحسّ
بالقوى التي تُهدّدُنا... وإنّكَ لَتعرفُ الموتى أيضاً
وتهابُ الصّيغةَ السّحريّة.

معاً ينبغي أن نَحملَ القِطَعَ والأجزاء
كأنّها هيَ الكلّ.
سيَصعُبُ أنْ أساعدَكَ، لكنْ حذارِ، لا تغرسْني

في قلبكَ. سأكبُرُ بسرعةٍ مفرطة.

---

(١) حسب تفسير ريلكه نفسه، الصّديق المشار إليه هنا هو كلب. أنظر حواشي الشّاعر في آخر هذه المجموعة. وكان بعض القارئات (ومنهنّ زوجة الشّاعر كلارا والكونتيسة سيتزو) قد استوقفهنّ الطّابع الانغلاقيّ للسّونيتة، واقترحنَ لها تفسيراً يمرّ بفكرة «التقمّص». وقد اعتبر النّاقد هوغو فريدريش Hugo Friedrich، الذي كان، للمناسبة، شديد الاستياء من شعر ريلكه، أنْ غموض هذه القصيدة يتجاوز حدود التّحمّل. والحقّ فإنّ كون ريلكه قد خلط في نصّ السّونيتة كما في شرحه لها بين شخصيّتَي عيسو ويعقوب إنّما يضيف صعوبة فهمٍ إضافيّة. (أنظر الإيضاحات الإضافيّة في حاشية المترجم التّالية).

لكنّي أريدُ أن أقودَ يدَ مُعلّمي وأن أقول:
هوَ ذا عيسو مرتدياً فروَته![1].

- ١٧ -

في الأسفلِ يقفُ مُبلبَلاً قليلاً[2]
سَلَفُ جميعِ مَن يشكّلونَ المَبنى،
إنّه الجذرُ والنّبعُ المخفيّ
الذي لم يَرَوه يوماً.

بوقٌ للصّيدِ وخوذةٌ من أجلِ الحرب،

---

(١) عيسو (أنظر «سفر التكوين»، ٢٥، ١٩ ـ ٢٥) هو ابن إسحق والشقيق البكر ليعقوب، وُلد أصهبَ اللون كلّه، مُشعِراً حتّى ليبدو جلده شبيهاً بفروة شعر. وتنازل لشقيقه عن بكريّته (حقّه في خلافة أبيه باعتباره هو الابن البكر، وكان قد ولد قبل شقيقه التوأم بدقائق) مقابلَ صحنٍ من العدس كان أخوه قد طبخَه. كما ذهب يعقوب في غياب عيسو يوماً إلى أبيهما بتحريض من أمّه، وطلب بركته مرتدياً ملابس أخيه ليشمّها أبوهما الأعمى ويطمئنّ، وكاسياً يديه وعنقه بجلد المعز ليوهم أباه بأنّه عيسو حقّاً. ولقد أفلح يعقوب في مسعاه هذا. هذه الحيلة يعزوها ريلكه، وقد خانته ذاكرته، إلى عيسو الذي كان هو نفسه كان ضحيّتها. علماً بأنّ ريلكه يبرّر في حاشيته لهذه السّونيتة هذا الصّنيع ويعدّه مدفوعاً بإرادة المساهمة في الإرث والعبء البشريّين (المترجم).

(٢) مع هذه السّونيتة نعود إلى العالم الإنسانيّ، الذي تمثّله هنا شجرة أنساب تنطلق من أسلاف أرستقراطيّين (صيّادين ومحاربين) وتقود إلى «الفرع» الذي يصبح قيثارةً، أي إلى الشاعر ريلكه. أنظر، بخصوص استيهامات الانتماء إلى أصول نبيلة لدى ريلكه، تصدير الدّيوان وكذلك «أغنية عشق حامل الرّاية كريستوفق ريلكه ومصرعه». إنّ استيهام الانتماء إلى النّبالة والنرجسيّة الشّعريّة ليشكّلان هنا حلقة مكتملة. وتجد صورة منحنى «التقدّم» الصّاعد (الفعل «يرقى») اكتمالها في عبارة «يتقوّس ويصير قيثارة». ولقد عُنيَ التّحليل النّفسيّ بهذه «الرّواية العائليّة» التي وُضعت فيها دراسات كثيرة. (ملاحظة من المترجم: شجرة الأنساب هذه مرسومة كالمعتاد بحيث تتدرّج فيها الفروع من أسفل إلى أعلى، في الأسفل الجدّ الأعلى ومنه يتفرّع الأبناء من قريب إلى أقرب.)

مَقولةُ أزمنةٍ قديمة،
رجالٌ مسعورونَ قاتلونَ لإخْوتِهم،
ونساءٌ كلٌّ واحدةٍ منهنّ مِثْلُ آلةِ عُود.

الغُصنُ يَنعصرُ بإزاءِ الغصن،
لا واحدَ منها طليق...
أحدُها، معَ ذلكَ! يرقى... يا للجَمالِ، إنّه يرقى...

لكنْ هيَ ذي الأغصانُ تنكسرُ مرّةً أخرى
ووحدَهُ ذلكَ الغصنُ في أعلى الشّجرة
يتقوّسُ ويَصيرُ قيثارة.

- ١٨ -

الجديدُ، يا سيّدي، هل تَسمعُه[١]
يهتزّ ويُدوّي؟
منه يأتي مبشِّرون

(١) يعالج ريلكه هنا أحد موضوعات حقبته الأثيرة: نقد الثّقافة الحديثة الذي ساهم فيه مؤلّفون مختلفون من أمثال شبينغلر Spengler وكلاغيس Klages وغيورغه George وهوفمانستال Hofmannstahl وكافكا Kafka وكارل كراوس Karl Kraus. وسيعود إلى ذلك في السّونيتات ١٩ و٢٢ و٢٣ في القسم الأوّل، وفي السّونيتتين ١٠ و١٤ من القسم الثّاني. وكان قد عالج الموضوع نفسه في المرثيّة السّابعة من «مراثي دوينو» التي أفاد منها هايدغر في دراسته «مسألة التّقنية». إنّه موضوع المتدرّب على الشّعوذة الذي يجسّد الخلط بين الوسائل والغايات، والذي كان كانْط Kant يخشى انتشاره من قبل؛ وهو موضوع منحه كارل كراوس صيغته الأكثر جذريّة.

يجهرونَ بمديحِه.

لا أذُنَ ستَسلَم
من الهَيَجانِ هذا
الميكانيكا تُريدُ اليوم
أن تُمَجَّد.

أنظُرِ الماكنة:
تتباهى وتنتقِم،
وتُضعفِنا وتشوّهنا.

إن تكنْ منّا تستمدُّ قوّتها،
فلتكنْ من الهوى مجرَّدة،
ولتُمارسْ عملَها وتَخدم.

- ١٩ -

لا داعيَ لأنْ يكونَ العالَم[١]
بِمثْلِ تغيّرِ أشكالِ الغيوم،
كلُّ ما يكتملُ يعود

(١) هنا تطبيق للأطروحات السّابقة: فالغناء الأورفيوسيّ اللاّزمنيّ يتجاوز التغيّرات الزّمنيّة المحض التي يأتي بها التقدّم. إنّ العالم البشريّ في «سونيتات إلى أورفيوس» إنّما تسيطر عليه مقابلة أورفيوس وبروميثيوس، أو مواجهة الفنّ والتّقنية.

ليسقطَ في زمنِ الأصول.

أعلى من التغيُّرِ والحرَكة،
وأسرعَ وأكثر انعتاقاً،
يظلّ مَطلعُ أغنيتِك
يا إلهاً يحملُ قيثارة.

معرفةُ العذابِ ما هيَ بالشيء السَّهل،
ولا الحبُّ دَرسٌ يُحفَظ،
وما إلى الموتِ يَنفينا

لم يُكشَفْ عنه.
وحدَه على وجهِ الأرضِ الغناء
يَحتفِلُ ويُكرِّس.

ـ ٢٠ ـ

لكنْ أنتَ، سيّدي، ما أَنذِرُ لك[١]،
أنتَ يا مَنْ علّمتَ الكائناتِ أن تُصغي؟
أنذرُ لكَ الذّكرى الباقيةَ لي من ذلكَ اليومِ الرّبيعيّ،

(١) في هذه السّونيتة المخصّصة لعملِ خادم أورفيوس (أنظر أيضاً السّونيتة ١٦ من القسم الأوّل أعلاه)، يصوّر ريلكه لحظة عاشها في روسيا بصحبة لو أندرياس ـ سالومي. وكان يعتبر هذه القصيدة، التي تدشّن العودة إلى معالجة عالم الحيوان، ضرباً من النّذر المقدَّم إلى أورفيوس.

في روسيا، مع حلولِ المساء ـ،

كانَ جَوادٌ أبلقُ وحيدٌ هارباً من القرية،
إحدى قائمتَيه الأماميّتَين تلجمُها فرْضةٌ لكي يبقى
في ليلِ المروجِ وحدَه.
كانَ عُرْفُه يتموّجُ ويَضرِب

رقبتَهُ على إيقاعِ هربِه،
في خببِهِ المكبوحِ بِفظاظة.
يا لَينابيعِ دمِ الجَوادِ كم كانت تتدفّق!

بأيّةِ روعةٍ كانَ هوَ يُحِسُّ بالفضاء كلِّه!ـ
كان يُغنّي ويَسمعُ؛ دائرتُكَ الأسطوريّة
كانت قد اكتملَتْ فيه.
صورتَهُ أُهديك.

ـ ٢١ ـ

هوَ ذا الرّبيعُ عادَ. تبدو الأرض[١]
بُنَيّةً تحفظُ أشعاراً؛
تحفظُ الكثيرَ منها، آه، الكثيرَ. . . ولأنّها واظبَتْ

---

(١) أنظر حواشي الشّاعر في نهاية هذه المجموعة. وفي رسالته إلى السيّدة أوكاما كنوب في ٩ شباط/ فبراير ١٩٢٢ وكذلك في رسالة إلى ناني فوندرلي ـ فورلكارت Nanny Wunderly-Volkart في ١٨ شباط/ فبراير ١٩٢٢، يعتبر ريلكه هذه السّونيتة نسخة موازية لأمثولة الجواد الأبلق (أنظر القصيدة السّابقة). وقد أحلّ ريلكه هذه السّونيتة محلّ سونيتة أخرى نُشرت في قصائده من وراء القبر.

على هذا الدّرسِ الطّويل فَهيَ ذي تحظى بجائزة.

كان معلّمُها صارماً ولقد أحبَبنا
لحيةَ الشّيخِ البيضاء.
الآنَ نقدرُ أن نسألَها كيفَ يُقال
الأخضرُ، والأزرقُ: إنّها تَعرفُ، تَعرف!

يا أرضاً في عُطلةٍ، يا أرضاً سعيدة
إلعَبي والصّغارَ. نريدُ أن نُمسكَ بكِ يا أرضاً مَرِحة،
وسَيفوزُ بكِ مَن هو أكثرُ مرَحاً.

كلُّ ما علَّمها إيّاه الأستاذُ، أشياءُ كثيرة،
كلُّ ما ينْكتبُ في الجذورِ مهما يكنْ من امتداده أو تعقيدِه،
تُغنّيه هيَ، تُغنّيه!

ـ ٢٢ ـ

نحنُ العَجِلون[١].
بيدَ أنَّ مسيرةَ الزّمان،
ينبغي أن تُعاملوها كشيءٍ يسير

(١) تشكّل هذه القصيدة تحذيراً للشّبيبة التي تخضع لغواية الطّيران ـ أي لغواية السّرعة الزّائلة. مع ارتفاع أوّل طائرة في الفضاء في ١٩٠٣، أصبحت أسطورة إيكاروس حقيقة واقعة.

في قلبٍ ما هو ثابتٌ إلى الأبد.

كلُّ ما لا يَملكُ سوى استعجالِه
لن يفعلَ سوى أنْ يمرّ؛
وحدَهُ ما يُقيم
يُعلّمنا.

في السُّرعةِ لا تنقذفي
بجسارةٍ، يا شبيبة،
ولا في غوايةِ الطّيران.

فالكلُّ إنّما هوَ راحة:
الظّلامُ شأنه شأن النّور،
والزّهرةُ شأنها شأن الكتاب.

ـ ٢٣ ـ

فقطْ عندَما يكفُّ الطّيَران[١]
عن أن يرقى مسروراً بِذاتِه
وبذاتهِ مكتفِياً،
خلالَ سكونِ الأجواء؛

(١) هنا تنويع على موضوع السّونيتة السّابقة.

فقطْ عندما يَلعبُ، محبوباً من لدُنِ الرّياح،
بينَ وجوهٍ ترتسمُ مُضيئة،
خلالَ جهازٍ حقّقَ نجاحَه
وراحَ يتقلّبُ بنشاطٍ وثقة، ـ

فقطْ عندما تكون وجهةٌ صافية
طوَّعتِ الخُيلاءَ الصّبيانيّة
لآلاتٍ ما برحتْ تنمو،

يفرَحُ بالفوزِ المُحرَز،
ذلكَ الذي سيكونُ صارَ جارَ الأقاصي،
ويُصبحُ هوَ نفسُه ما بلغَه هوَ وحدَه.

ـ ٢٤ ـ

صداقاتُنا القديمةُ، أولئكَ الآلهةُ العظماء[١]
الذينَ لا يسألوننا شيئاً، أيَنبغي أن نُنكِرَهم
لأنَّ الفولاذَ، المصنوعَ على أيدينا بقسوةٍ، يتجاهلهم؟
أمْ علينا أن نشرعَ بالبحثِ عنهم فجأةً في خارطةٍ ما؟

(١) يضع الشّاعر هنا موضع التّطبيق الأطروحات المُعبَّر عنها في السّونيتة ١٨ أعلاه. إنّ الأثر الأخير للإلهيّ الذي أقصته التقنيّة («الفولاذ الصّلب») يظلّ بصورة مفارقة يتمثّل في نار المراجل، وبالتّالي في العالم البروميثيوسيّ للإنتاج الصّناعيّ الذي يدمّر الإنسان.

هؤلاءِ الأصدقاءُ الأقوياءُ الذين يأخذون منّا الموتى،
باتوا عاجزينَ عن بلوغِ أدنى آليّاتِنا.
نُقيمُ موائدَنا بعيداً عنهم، وكذلك حمّاماتِنا،
ورُسُلُهم صاروا منذ زمنٍ طويلٍ مُفرطي البطءِ بالنسبةِ إلينا،

بحيثُ نسبقُهم دوماً. أمّا نحنُ فمتوحّدون
يتّكلُ بعضنا على بعضٍ وفي الأوان ذاته يَجهلُ بعضنا البعض،
وما عُدنا سائرينَ في منعطفاتٍ جميلة،

بل باستقامةٍ. في المَراجل تستعرُ النّارُ القديمة،
رافعةً مطارقَ تزدادُ كلَّ يومٍ كِبَراً.
ونحنُ أشبهُ ما نكونُ بسبّاحينَ تتناقصُ قواهم يوماً بعدَ يوم.

ـ ٢٥ ـ

من جديدٍ، أنتِ يا مَن عرفتُكِ بالأمس[١]
كَزهرةٍ أجهلُ اسمَها، من جديد
أُريدُ استحضاركِ ليَرَوكِ، يا راحلة،
ويا صديقةً ساحرةً للصرّخةِ التي ليسَ تُقهَر.

(١) بمقابل عالم «المَطارق المزدادة كلّ يومٍ كبَراً» (السّونيتة السّابقة، البيت ١٣)، يضع ريلكه أخيراً الصّورة الشّخصيّة للرّاقصة فيرا: أنظر حواشي الشّاعر في نهاية هذه المجموعة.

كانتْ راقصةً، وذاتَ يومٍ راحَ جسدُها يتردّدُ ثمّ توقّفَ على حينِ غرّة.
كأنَّ فتوّتَها صُهِرَتْ في البرونزِ بَغتة؛
محزونةً جعَلتْ ترتقبُ ـ. ومن الأعالي، من جهة الأقوياء،
في قلبها المُتحَوِّلِ تنزّلتِ الموسيقى.

كان المرَضُ على مقربةٍ منها. مغزوّاً بالظُّلُماتِ من قبل،
كان دمُها ينبجسُ مُعتِماً؛ وكما لو كانَ قد صارَ بسرعةٍ مفرطة
عرضةً للرِّيَبِ فهوَ عاودَ الانبثاقَ في ربيعِه الطّبيعيّ.

ألقهُ الأرضيُّ راحَ يلمعُ، مقطوعاً مراراً
بالظّلام والانهيارِ إلى أنْ ضربَ ضربتَه المُرعبةَ تلك،
ومن ثَمَّ اجتازَ البابَ المفتوحَ دونَما عزاء.

ـ ٢٦ ـ

لكنْ أنتَ، أيّها الكائنُ الإلهيُّ، يا صوتاً يُغنّي حتّى النّهاية[1]،

(١) هنا تذكير بأسطورة موت أورفيوس كما صاغها فيرجيليوس (ذلك أنّ هناك صياغات أخرى)، أسطورة تصوّره لنا مقتولاً وممزّقاً على أيدي تابعات باخوس، بالشّاكلة نفسها التي قام فيها العماليق بتمزيق جسد ديونيسوس ـ زاغروس. ولا ينجو من المجزرة إلاّ رأسه وكنّارته اللّذان نُقِلا فيما بعد إلى جزيرة ليسبوس حيث بُني ضريحٌ للشّاعر، في حين تحوّلت كنّارته إلى كوكبة سماويّة، فيما واصل أورفيوس الغناء للطوباويّين في الفردوس. ويُختتم هذا القسم بإحالة إلى السّونيتة الأولى. ويُلاحَظ الحضور المتزامن لأربعة عوالم: الإنسانيّ والحيوانيّ (الأسد، الطّائر) والنباتيّ (الشّجرة) والحجريّ (الصّخرة)، وكلّها خاضعة إلى «اللّعب الباني»، لعب أورفيوس.

يا مَن هاجَمَه رهطُ تابعاتِ باخوسَ[1] المحتَقَرات،
كنتَ تغطّي على صراخهنَّ بتناغمِكَ كلِّه، يا كائناً ساحراً؛
ومن عُنفهنَّ المُدمِّرِ تَصاعدَ غناؤكَ الباني.

لا واحدةَ كانت تقدرُ أن تُحطِّمَ قيثارَتَكَ ورأسَك،
وعندما تَفاقَمَ سُعارُهنَّ فإنّ كلَّ الأحجارِ المسنّنة
التي رمينَ بها قلبكَ كانتْ تصير
رقيقةً ما إن تلمسُكَ وقادرةً على السّمع ـ.

وأخيراً مَزّقنَكَ في سكْرتهنّ الانتقاميّةِ إرَباً إرَباً،
لكنّ غناءكَ بقيَ مُقيماً في الأُسودِ وفي الصّخور،
وفي الشّجرةِ والطّائرِ؛ ومن هناكَ ما فتئَ يعلو.

أيّها الإلهُ الضّائعُ! يا أثراً لا انتهاءَ له!
لولا ذلك الحقدُ الذي نثرَ أعضاءكَ المُقطّعة،
لما كنّا اليومَ سامِعي الطّبيعةِ هؤلاءِ وفمَها هذا.

---

(١) سمّاهنّ ريلكه هنا بالاسم الألمانيّ المشتقّ من اسمهنّ اليونانيّ القديم: Mänaden، وفضّلتُ أنا تسميتهنّ باسمهنّ اللاتينيّ الأصل المعروفات هنّ به في العربيّة أكثر: تابعات باخوس، وهذا الأخير هو الاسم الذي منحه الرّومان، أي اللاّتين، لديونيسوس إله الخمر والنشوة في الميثولوجيا اليونانية. يعني اسم «الميناداتُ» باليونانية «الهاذيات» أو «العربيدات»، وكنّ يرافقن ديونيسوس في أعياده، ثملات أبداً، ويفترسن المسافرين العزّل ويقطّعن أعضاءهنّ. وهذا هو المصير الذي لقيه على أيديهنّ أورفيوس البطل والمغنّي في المعالجة الأسطوريّة التي يشير إليها الشّاعر (المترجم).

القسم الثّاني

ـ ١ ـ

يا للتنفّس من قصيدةٍ غيرِ مرئيّة![1]

بلا انقطاعٍ، وبصورةٍ صافيةٍ، وبثمنِ الكيان ذاتِه،

فضاءٌ مُحَوَّلٌ. ميزانٌ عِدْلٌ[2] بمُقتضاه

أتحقّقُ أنا إيقاعياً.

---

(١) هذه هي السّونيتة الأخيرة التي كتبها ريلكه حوالى ٢٣ شباط/ فبراير، ثمّ وضعها في بداية هذا القسم. وهي تجسّد الحركة الأورفيوسيّة ـ النّرجسيّة لشعر ريلكه بروعة. ويتمتّع الفعل الألمانيّ atmen (فعل التنفّس) وخصوصاً الإسم atem (نفَس أو نفحة) بمكانة شبه أسطوريّة، وسبق أن استخدمهما غوته بهذا المعنى. ويحافظ ريلكه في كتابته لهذه الكلمة على إملائها القديم: athem. وليس الحرف h هنا صامتاً. ولهذا الحرف حكاية غير مألوفة: ففي القرن الثّامن عشر إحتجّ يوهان غيورغ هامان Johann Georg Hamann على قيام المُصلحين القوميّين بحذفه من الكلمة المذكورة. فهو كان يرى في هذا الحرف التجلّي الملموس للنّفحة الإلهيّة. إلاّ أن مُصلحي الإملاء الألمانيّ تغلّبوا عليه، على مستوى الكتابة على الأقلّ. ولقد ذهب الكاتب السّاخر كارل كراوس إلى حدّ كتابة شاهدة قبر لهذا الحرف في «مرثيّة صوتٍ لغويّ». وتساهم سونيتة ريلكه الحاليّة في هذه القراءة الأسطوريّة للكلمة المعنيّة. (ملاحظة من المترجم: يشير الشّارح إلى حركة أورفيوسيّة ـ نرجسيّة لشعر ريلكه، وهذا ما يمكن فهمه كالتّالي: لئن كان أورفيوس يجسّد قوّة الغناء التحويليّة، فإنّ نرجس Nírkissos، كما لاحظنا في الوظيفة النرجسيّة المعطاة للملائكة في «مراثي دوينو»، يمثّل من ناحيته الجمال الذي ينعكس على مرآته الخاصّة ولا يتبدّد في الخارج مهما أسرف في العطاء. هو هنا، بمعنى خلاّق لا علاقة له بالفهم المبتذل للنرجسيّة، شعار أو رمز للفنّ نفسه، ما دام الفنّ، كما كتب شتيغ في محلّ آخر، «يوقف هرب الكيان، الذي هو مأساتنا اليومية، ويقهر الموت بإزالته الفواصل بين الحياة والموت».)

(٢) الوزن العِدْل هو الوزن الذي يعادل أو يقابل وزناً آخر (المترجم).

موجةٌ واحدةٌ أنا
بحرُها المضطرد؛
بينَ جميعِ البحارِالممكنةِ أنتَ[1] مَن يَصونُ أكثَر -
يا احتيازَ فضاءات.

كم من محطّاتِ هذه الفضاءاتِ كانتْ من قبلُ
في داخلي أنا؟ رياحٌ كثيرة
هيَ كَمِثْلِ أبنائي.

أتعرفني يا هواءُ، أنتَ المترَعُ بأماكنَ كانتْ بالأمس عائدةً إليَّ؟
أنتَ يا مَن كنتَ ذاتَ يومٍ لحاءً صقيلاً
لِكلماتي، مُنحَناها وأوراقَها.

- ٢ -

مثلما تأخذُ الورَقةُ عن الفنّانِ أحياناً،
ما إنْ تلمسُها يدُه، السّمةَ **الصّحيحة**[2]،
فالمرايا هي أيضاً غالباً ما تقتبِس

(١) يخاطب النَفَس الإنسانيّ، أو التنفّس، الذي يرى هو فيه أعجوبة (المترجم).
(٢) بخصوص تصوّر ريلكه للملائكة أنظر المرثيّة الثّانية من «مراثي دوينو» وكذلك الفقرات المخصّصة لهذه المراثي في تصدير الدّيوان. إنّ الحياة المحرومة من التبادل النّرجسيّ مع الكيان، حياة الصّبايا بخاصّة، ينبغي أن تُحسَب ضمن «خسارات الأرض»، خسارات لا ترقى إلى مصاف الفنّ، وفي هذا ما يثير غضب الشّاعر أو أسفه.

من الفتَياتِ ابتسامتَهنَّ الفريدةَ شِبْهَ المقدَّسة،

في اختبارِ الصّباحِ الذي يَجتزْنَه وحيدات
أوْ تَحتَ ألقِ الأنوارِ الأمين.
وفي أنفاسِ الأوجهِ الحقيقيّة،
لا يسقطُ من بَعدُ سوى الانعكاس.

كم **أبصَرَتِ** العينانِ بالأمس من هذه الوجوه
يُجلّلُها دخانُ مواقدَ بطيئةِ الانطفاء:
نَظَراتُ الحياةِ تلكَ، الضّائعةُ أبداً.

مَن ذا يعرفُ خسائرَ الأرض؟
وحدَهُ يعرفُها مَنْ، بِنَبرٍ مديحيّ،
يقدرُ أن يُغنّيَ القلبَ، القلبَ المولودَ من أجلِ **الكلّ**.

ـ ٣ ـ

يا مَرايا: لا أحدَ وصفَ بِمَعرفة[١]
ما تكونينَ في جوهرِك.
أنتِ، يا فواصلَ للزّمنِ ملأى

(١) بين جميع الوظائف التي تضطلع بها المرايا تظلّ وظيفة واحدة غير قابلة هنا للطّعن، ويلخّصها تعبير «نرجس الجليّ»: تحويل الأشياء إلى أثر فنيّ.

كَثقوبِ مناخلَ وليسَ أكثر.

سخيّةٌ أنتِ حتّى عندما تجودينَ بالصّالةِ الفارغة،
وفي المساءِ أنتِ عميقةٌ كَالغابات. . .
كَإيّلٍ ذي ستّةَ عشرَ قرناً تجتازُ الثريّا
عالَمَكِ المُتعذِّرَ اختراقُه.

أحياناً تملؤكِ لوحات
بعضُها يبدو وقد أقامَ **فيكِ** إلى الأبد؛
لوحاتٌ أخرى بِفعلِ خوفِها لم تفعلْ سوى أن تمرّ.

لكنَّ الأجملَ سَتمكثُ هُناكَ ـ إلى أنْ
ينفذَ إلى داخلِ خدّيها
شبهَ ذائبٍ فيهما، نرجسُ الجَليّ.

ـ ٤ ـ

عجباً! إنّهُ الحيَوانُ غيرُ الموجود![(١)]

(١) أنظر شرح ريلكه لهذه السّونيتة في حواشيه الموضوعة في نهاية هذه المجموعة. وبخصوص هذا الحيوان الأسطوريّ انظرْ حاشية القصيدة المعنوَنة «وحيد القرن» في القسم الأوّل من «قصائد جديدة». نذكّر بانّ الأمر يتعلّق بمخلوق خرافيّ جميل، حيوان تلفيقيّ الملامح (جسم فرس ورأس تيس) يعلو منتصف جبينه قرن واحد طويل. وهو مرسوم على بُسُط قروسطيّة معروفة. وفي رسالة إلى الكونتيسة سيتزو Sizzo مؤرّخة في الأوّل من حزيران/يونيو ١٩٢٣، يرفض ريلكه كلّ تفسير لهذه السّونيتة=

ما كانوا يعرفون عنه شيئاً، ومعَ ذلكَ فلِمرآه،
لِمِشَيتِه، لِعنُقهِ، للنّور الذي ينبعِث
من نظَراتهِ الهادئةِ، أحبّوه.

لم يكن موجوداً، ولكنْ لأنهم أحبّوه
فقد انْوجدَ ذلكَ الحيوانُ الخالصُ. دائماً كانوا يَدَعونَ له الفضاء
وفي ذلكَ الفضاءِ المُنيرِ المحفوظِ كان هوَ
يرفَعُ رأسَه بارتياحٍ ولا يكادُ يحتاج

إلى أنْ يكونَ. ما كانوا يُغذّونَه بالحبوب
بل بإمكانِ أنْ يكونَ. وبهذا الإمكانِ وحدَه.
ولقد نالَ الحيَوانُ من ذلكَ كلِّه من القوّة

ما جعلَ قرناً ينبتُ في جبينِه. وحيد القرْن.
وذاتَ يومٍ اقتربَ بكاملِ بياضِه من عذراء
وانْسكبَ في مرآتها الفضّيةِ ومن ثَمَّ فيها.

=بالإستناد إلى التّراث المسيحيّ. كتب لها: «ليس في [حكاية] وحيد القرن أيّ توازٍ مع السيّد المسيح. بل تكتفي القصيدة بالاحتفاء بكلّ عشقٍ نكنّه لما لا نقدر على إثباته ولا على الإمساك به. وكذلك بالاحتفاء بكلّ إيمانٍ نمحضه لحقيقة أنّ ما استخرَجَه قلبنا الإنسانيّ من ذاته طيلة قرون عديدة وعملَ على تحقيقه إنّما يتمتّع بواقع وبقيمة». وحيد القرن هو الاستعارة التقليديّة التي تدلّ على «حلول الإلهيّ في مخلوق ما»، كما في حالة مريم العذراء التي أخصبها الرّوح القدس. ولا شكّ أنّ ريلكه كان يعي الرّمزيّة الذكوريّة لهذا الحيوان الأسطوريّ. وتُعزّز قفلة السّونيتة الطّابع النرجسيّ لتأويل ريلكه لمجموعة البُسُط ـ اللّوحات هذه.

ـ ٥ ـ

يا عضَل الزّهرِ، يا مَن لِشقائقِ النُّعمانِ تفْتَح(١)
صباحَ المُروجِ رويداً رويداً،
إلى أن تسكبَ السّمواتُ فيها أنوارَها
وموسيقاها المتعدّدةَ الأنغام،

يا عضلاً ممدوداً من أجل الاستقبالِ غيرِ المتناهي
في قلبِ هذا النّجمِ الذي صارَ زهرة،
أحياناً يُثقِلُ عليكَ امتلاؤكَ الوفير
بحيثُ لا تكادُ أقصى حوافٍّ تُوَيجاتك

تقدرُ أن ترتدَّ إليك
عندما يوعزُ بذلكَ إليها المَغيب.
قوّةٌ أنتَ وقَرارٌ لِعوالـمَ كثيرة.

---

(١) في رسالة كتبها من باريس إلى لو أندرياس ـ سالومي في ٢٦ حزيران/ يونيو ١٩١٤، كتب ريلكه: «أنا كشقيقة النّعمان الصّغيرة التي رأيتُها قبل سنوات في حديقة منزلي في روما. كانت في النّهار تتفتّح بمثل هذه السّعة بحيث تعجز عن الانطباق في اللّيل. كان مُفزعاً أن أراها في الحقل المظلم، مفتوحةً بأقصى مداها، تواصل استقبال الأشياء في كأسها الفاغرة باستمرار، مع ذلك الظّلام الدّامس الذي يعلوها والذي لا يقدر أن يتحوّل إلى أيّ شيء. وإلى جانبها شقيقاتها العاقلات، كلّ واحدة منهنّ منغلقة على حضّتها الصّغيرة من الفيض. أنا أيضاً متّجه بما لا شفاء منه إلى الخارج، وبالتّالي فأنا ساهٍ عن كلّ شيء، لا أرفض شيئاً، بل إنّ حواسّي تتبع كلّ عنصرٍ دخيلٍ من دون استشارتي. [. . .] هكذا يكون الشّاعر هو المستودع الذي يستقبل العالم، والمرآة النّرجسيّة الكونيّة».

ندومُ، نحنُ العنيفين، زمناً أطوَل.
لكنْ متى، ويا ترى في أيِّ وجود،
نفتحُ لنَستقبِلَ بِدَورِنا أخيراً؟

- ٦ -

يا وردةً على عَرشِها مُتَرَبِّعةً، إنّكِ لم تكوني[١]
في نظرِ الأقدمينَ سوى كأسٍ بِحَوافّها البسيطة.
في **نظَرنا نحنُ** أنتِ الزّهرةُ الممتلئةُ التي لا تُحصى،
وفي عُرفِنا أنتِ شيءٌ لا يُستَنفَد.

من الثّراءِ أنتِ بحيثُ تَبدين
مُلبِسَةً جسدَكِ الذي هوَ نَفْسُه ألَقٌ محض
ثوباً على ثوبٍ؛ لكنَّ أدنى تُويجاتكِ هو وحَده
رفضُ كلِّ رداءٍ وتَكذيبُه.

منذُ قرونٍ أريجُكِ يأتينا
حاملاً أعذبَ أسمائه،
وفي الهواءِ يُصبحُ على حينِ غرّةٍ مَديحاً.

(١) أنظر حواشي الشّاعر في نهاية هذه المجموعة حيث يعرّف «وردة الأقدمين» بكونها «شقيقة نعمانٍ بسيطة، حمراء وصفراء، بلونَي الشّعلة.» والسّونيتة الحاليّة ترهص بشاهدة قبر ريلكه التي وضعها بنفسه («أيّتها الوردةُ، يا تناقضاً محضاً/ ما ألذَّ أن تكوني رقادَ لا أحدٍ تحتَ أجفانٍ كهذه كثيرة»)، وكذلك بسلسلة القصائد المعنوَنة «الأوراد *Les Roses*» ضمن أشعاره الفرنسيّة.

لكنّنا لا نقدرُ على تَسميتِه، ونُحاوِل. . .
آنئذٍ تنبثقُ فينا الذّكرى
التي كنّا من ساعاتِ الاستذكارِ نَتوسّلُها.

- ٧ -

يا أزهارُ إنَّكِ شقيقاتُ الأيدي[١]
التي تُرتّبُكِ (أيدي صبايا الأمسِ واليوم)،
عندما، مِن رُكنٍ لآخرَ على طاولةِ الحديقة،
تنطرحينَ مُنهَكةً ومجروحةً قليلاً،

تنتظرينَ أن ينتشلَكِ الماءُ من جديد
من الموتِ الزّاحفِ - وأن تكوني
مرفوعةً ثانيةً بين أقطابِ الأصابعِ المُرهَفة،
الأصابعِ السّائلةِ التي تصونُكِ أكثر

ممّا كنتِ تحسبينَ، أنتِ الخفيفة،
ثمّ منتصبةً في المزهريّةِ مرّةً أخرى،
والنّداوةُ فيكِ تنفذُ، وحرارةُ الصّبايا

منها تنبعثُ اعترافاً بخطايا مريبة

---

(١) هنا تدليل على أطروحة وحدة الحياة والموت عبر المماثلة الإيروسيّة بين الأزهار والصبايا.

ارتكبنَها فيما يقطفنَكِ، في علاقة
تجمعهنَّ بكِ في ذروةِ الازهرار.

- ٨ -

يا أصدقاءَ طفولتي، يا مَن كنتمُ بالأمسِ نادرين(١)
في الحدائقِ المتناثرةِ في المدينة:
متردّدينَ كنّا نلتقي ويَسرُّ بعضُنا البعض
وكالحَمَلِ صاحبِ الورقةِ التي تتكلّم،

كنّا نتحاورُ صامتينَ. عندما كنّا نَفرَح
لم يكنْ فرَحُنا لأيٍّ منّا. لمنْ كانَ يا ترى؟
لا شيء منه كان يبقى وَسْطَ كلِّ تلكَ الوجوهِ التي تمضي
وكلِّ ذلكَ الخوفِ حيالَ السّنةِ الطّويلة.

حولَنا كانتْ تمرّ عرباتٌ غريبة؛
وتنتصبُ بيوتٌ قويّةٌ وزائفة، -
لا أحدَ منها عرَفَنا. ما الذي كانَ **حقيقيّاً** في ذلك العالَمِ كلِّه؟

(١) كتب ريلكه هذه السّونيتة في ذكرى إبن عمّه إيغون فون ريلكه Egon von Rilke (١٨٧٣ - ١٨٨٠). وقد استلهم ريلكه من ابن عمّه هذا الرّاحل مبكّراً شخصيّة إريك براهه Erik Brahe في روايته «دفاتر مالته...». ويُحيل «الحَمَل» إلى اللّوحات التي تصوّر أشخاصاً يحملون في أفواههم «أوراقاً مكتوبة». أنظر حواشي الشّاعر في نهاية هذه المجموعة. ولا يقدّم ريلكه تشخيصاتٍ إضافيّة لهذه اللّوحات.

لا شيءَ. وحدَها الطابَاتُ كانتْ حقيقيّةً. مداراتُها الباذخة.
ولا حتّى الأطفالُ. أحدُهم كانَ وا أسفاه يأتي أحياناً
تحتَ الطّابةِ السّاقطةِ سائراً إلى حتفِه القريب.

(في ذكرى إيغون فون ريلكه)

ـ ٩ ـ

لا تَتباهَوا يا قُضاةُ لأنَّ التّعذيبَ باتَ مُلغى[١]
ولا لأنّ الرِّقابَ لم يَعدْ يعصرُها الفولاذ؛
فلا أحدَ تَسامى، ولا أيُّ قلبٍ، لِمجرَّدِ أنّ رأفةً مفتَعلة
أحالتْ تكشيرةَ أفواهِكم أكثرَ حناناً.

ما تلقّتهُ المقصلةُ خلالَ الزّمنِ تُعطيه
بدورِها، كما يفعلُ الصّغير
بدُميةِ عيدِ ميلادِه السّابقِ. إلى القلبِ النقيِّ السّامقِ المُنفَتح،
يَنفذُ بشاكلةٍ أُخرى

إلهُ الحنانِ الحقيقيّ. على كلِّ شيءٍ بِعُنفٍ يُلقي
شعاعَه. هكذا تفعلُ الآلهة.

---

(١) في هذه السّونيتة التي تقدّم نقداً للنّزعة الإنسيّة الحديثة، يجازف ريلكه بالتّأكيد على أنّ المقصلة تظلّ أكثر تعبيراً عن طبيعة الإنسان من «تكشيرة الرقّة» التي يطبعها على وجهه. ويمكن أن نرى هنا تأثير نيتشه.

أكثرَ بكثيرٍ ممّا تفعل الرّيحُ للسّفنِ العظيمةِ الواثقة.

لا أقلَّ من هذا هيَ البديهيّةُ الصّامتةُ السّريّة،
التي تَتغلغلُ فينا بهدوءٍ كَصغيرٍ يَلعب،
صغيرٍ وُلِدَ من قرانٍ بلا انتهاء.

ـ ١٠ ـ

تُسيءُ الماكنةُ للمكتَسَبِ الإنسانيِّ كلِّه[1]
طالَما حَسِبَتْ أنّها هنا لكي تُفكّرَ لا لكي تُطيع.
لم يعدْ لنا اليدُ المتردّدةُ، ذلكَ البطءُ الأجمَل؛
صرْنا ننحتُ الحجرَ بأكثرَ نصاعةً، لنبنيَ بأكثرَ جسارة.

لا تغيبُ الماكنةُ عن مكانٍ لنُفلتَ منها ولو ليومٍ واحد،
هيَ هادئةٌ في المَصنعِ ومزيَّتةٌ وإلى نفسِها تعود.
هيَ الحياةُ بالذّاتِ، ـ في كلِّ شيءٍ تَعُدّ نفسَها هيَ الأكثرَ اقتداراً،
هيَ التي بالحَسْمِ ذاتِه تُدبِّرُ وتَخلقُ وتُدمِّر.

لكنَّ الوجودَ ما برحَ بالنّسبةِ إلينا مَسحوراً، وما يزال

(١) هنا تنويع على نقد «المكائن» الذي قرأناه في السّونيتة ١٨ من القسم الأوّل. وليس هذا «الفضاء غير المُجدي» المذكور في البيت الأخير والذي تؤسّسه الموسيقى بشيء آخر سوى فضاء المرآة، فضاء نرجسيّ وغير قابل للاستخدام. من جديد يكون الشّعر مدفوعاً به في مواجهة التّقنية، والزّمن الحلَقيّ في مواجهة الزّمن الخطّيّ للتقدّم.

في مواضعَ كُثْرٍ يُمثّلُ لنا الأصلَ؛ لعِبَ قوى خالصةٍ لا أحدَ لِيقدرَ
أن يلامسَه ما لم يجْثُ أمامَه مُبدِياً به إعجابَه.

وما تزال كلماتٌ تدنو حانيةً ممّا لا ينْقال...
والموسيقى جديدةٌ دائماً، وبأكثر الأحجارِ نَبْضاً،
في الفضاءِ غيرِ المُجدي هذا تُقيمُ هيكَلَها.

ـ ١١ ـ

ثمّةَ أكثرُ من قاعدةٍ للموتِ مُتّسقةٍ وهادئة[١]،
منذُ واظبتَ على الصَّيدِ أيّها الإنسانُ الظامئُ للهَيمنة؛
لكنّكِ أقوى من الأنشوطةِ ومن الشّبكةِ، أنتِ يا سَبيبةَ شراع
أعرف كيفَ تُنشَرين في مغاورِ بلادِ «الكارْسْت»[٢]

بهدوءٍ يدسّونَكِ مثلَ علامةٍ رامزة
لِسلامٍ يُحتَفَلُ بهِ. ثمّ يُحرّكونَكِ في كلِّ اتّجاه
ـ وخارجَ الحُفرةِ يقذفُ المَساءُ حَفَناتٍ
من حمائمَ بيضاءَ مترنّحةٍ في النّورِ... وهذا أيضاً
هوَ حقٌّ،

(١) أنظر حواشي الشّاعر في نهاية هذه المجموعة. هنا يتذكّر ريلكه إقامته في قصر دوينو. ويرمز الصّيّاد، في ما وراء قسوة فعله، إلى مصير الإنسان، المُجبَر دائماً على الحراك، خلافاً للثّبات النّرجسيّ الخالص.
(٢) يشرح الشّاعر بنفسه طريقةَ الصّيد الفاجعة هذه في الحاشية التي يخصّ بها هذه القصيدة. أنظر حواشيه في نهاية هذا العمل (المترجم).

لكنْ فليكنِ الشّاهِدُ براءً من النّدَمِ هوَ أيضاً،
وليسَ الصيّادُ وحدَه، ذلكَ الذي، بِعينِهِ اليقظة
ويدِهِ الحاذقةِ يُنفّذ الفِعلَ عندما تحينُ السّاعة.

واحدٌ من مَلامحِ جِدادِنا الهائمِ هوَ قَتْلُ الحيَوانِ هذا...
في نظرِ الفكرِ الصّاحي نقيٌّ هوَ
كلُّ ما يتَحقّقُ ويكونُ خاصّةَ الإنسان.

- ١٢ -

رُمِ التَّحوُّلَ. كنْ متحمّساً للشّعلة[١]،
ما تنتزعُه هيَ منكَ يتحوّلُ فيها برَوعة.
الفكرُ الذي يبتكرُ ويَسوسُ أشياءنا الأرضيّة
يُحبُّ في انطلاقةِ الشّكلِ أكثرَ ما يُحبُّ نقطة انحنائه.

ما يَنحبسُ في الثّابتِ هوَ من قبلُ مُتحجّر،
أفيَحْسَبُ أنّه سيكونُ أكثر أمناً في الرّتابةِ المُكرِبة؟
كلُّ شديدٍ يُنذرُه من بعيدٍ ما هوَ أشدُّ ويقول له: «انتظِرْ!»
ويا للشّقاءِ - المطرقةُ الغائبةُ ترتفعُ لتَضرِب!

---

(١) تمثّل «نقطة الانحناء» اللّحظة المثاليّة في التّخييل الفنّي. بخصوص أسطورة «دافْنِي»، أنظرْ بداية المرثيّة التّاسعة من «مراثي دوينو». ويتحقّق التحوّل عبر العناصر الأربعة (النّار والتراب والماء والهواء).

تُرشدُ المعرفةُ مَن ينسكِبُ كالنّبع
وتقودهُ جذِلاً عبر الخلْق
الذي غالباً ما تكون غايتُه ابتداءً وابتداؤهُ غاية.

كلُّ فضاءٍ سعيدٍ هوَ ابنٌ أو حفيد
لقطيعةٍ يجتازها هوَ مسحوراً. «دافْني» المُحوَّلة،
منذُ صارتْ شجرةَ غارٍ تسألُكَ أن تكونَ ريحاً[1].

- ١٣ -

إسبقْ كلَّ وداعٍ كأنّه يَقبعُ الآنَ خلفَك[2]
كَهذا الشّتاءِ المُؤْذنِ الآنَ بالانتهاء.
ذلك أنّ بينَ الشّتاءاتِ شتاءً هوَ شتاءٌ بلا انتهاء
إذا اجتازَهُ قلبُكَ اجتازَ كلَّ شتاء.

كنْ دائماً ميّتاً في أوريديسَ[3] - ومُغنياً أكثرَ من أيّ وقتٍ مضى
وناطقاً بالمَديحِ أكثرَ أيضاً ازْقَ إلى العلاقةِ الصّافية.

---

(١) في الميثولوجيا اليونانيّة، يُغرَم أبولو بالحوريّة دافْني، فتتحوّل هذه، هرباً من ملاحقته، إلى شجرة غار (المترجم).

(٢) في رسالته إلى السّيدة أوكاما كنوب في ١٨ آذار/ مارس ١٩٢٢، يصرّح ريلكه بأنّ هذه السّونيتة، التي تلخّص فهمه لأسطورة أورفيوس وأوريديس، هي «الأقرب» إلى نفسه، وهي التي تبدو له «الأكثر صلاحيّة في العمل كلّه» في نهاية المطاف.

(٣) هي محبوبة أورفيوس، عبثاً حاول أن يخرجها من العالَم السفليّ بغنائه. أنظر القصيدة «أورفيوس، أوريديس، هرمس» في القسم الأول من «قصائد جديدة» (المترجم).

بينَ الفانينَ، في ملكوتِ الانحدارِ هذا،
كنِ البلّورَ الصّادحَ الذي من قبلُ ينكسِرُ في الصّوت.

كنْ ـ واعرفْ في الأوان نفسهِ شرطَ عدمِ الكون،
ذلكَ الغورِ غير المتناهي لحُميّاكَ الجوّانيّة،
وامنحْ هذه الحُميّا أنْ تتحقّقَ هذه المرّةَ باكتمال.

للطّبيعةِ، سواءٌ كانتْ مستخدَمةً أو غافيةً وصامتة،
لهذا المستودَعِ الشّاسعِ، هذا المجموعِ الذي ينبو عن الوصف،
تعالَ وأضِفْ نفسَكَ فَرِحاً وحَطِّمِ العَدَد.

ـ ١٤ ـ

أنظُرِ الأزهارَ: لهؤلاءِ الوفيّاتِ للأرضيّ[١]،
نُعيرُ نحنُ مصيراً في هامشِ المصير،
لكنْ مَن ذا الذي يَدري؟ إنْ تكنْ هيَ لذبولِها آسِفة
فلنكنْ نحنُ أسَفَها.

كلُّ شيءٍ إلى الطّيرانِ يُهفو. وحدَنا نَحن
على كلّ شيءٍ نستلقي، ثُقَلاءَ ويَسْحَرُنا أن نُثقِل؛

(١) هنا تدليل على التّصوّر الأورفيوسيّ الحلقيّ: فالأزهار مثلها مثل البشر تظلّ خاضعة لقانون الجاذبيّة. هنا أيضاً نجد بعض نبرات «نقد الحضارة الحديثة».

يا لَنا من سادةٍ للأشياءِ مفترِسين،
هي الواجدةِ سعادتَها في أزليّةِ الطّفولة.

مَن أخذَ الأشياءَ في قلبِ رقادهِ ونامَ عميقاً:
فَسينبثقُ منَ العُمقِ المشترِكِ ذاك
في جدّةِ الفجرِ جديداً وخفيفاً.

أو قد يبقى هناكَ؛ وسَتُزهِرُ الأشياء
مادحاتٍ بالازهرارِ شبيهَهنَّ هذا، المُعتنِقَ ديانتهنّ،
هنَّ، شقيقاته الصّامتات في ريحِ الحقول.

ـ ١٥ ـ

يا فمَ النّافورةِ، أيّها الواهبُ، يا مَنْ[١]
بلا انتهاءٍ تتحدّثُ عن الواحدِ وعن النقيّ، ـ
على الوجهِ المُنسابِ للماءِ أنتَ
قناعٌ من الرُّخامِ. في العُمق،

تسيرُ أنابيبُ الماءِ مارّةً بِقُبور،

(١) أنظر السّونيتة ١٠ في القسم الأوّل وكذلك «نواويس رومانيّة» و«نافورة في روما» في القسم الأوّل من «قصائد جديدة» و«ريف روما» في القسم الثّاني من المجموعة نفسها. إنّ الحلقة أو الدّائرة الأورفيوسيّة مماثلة لدورة الماء السّاقط من نافورة فالعائد إليها فالسّاقط من جديد. ويوحي «الديكور» القديم أو البدائيّ بعالمٍ لم تكن وحدة الموت والحياة (المياه والقبور) قد انفصمت فيه بعد.

مِن بعيدٍ، من سفح «الأبنين»[1]، تحملُ لك
ما عليكَ أن تقولَ، ذلكَ الشّيءَ الذي يَجري
على ذقنكَ الهرِمِ الأسوَد،

ثمّ ينهمرُ أمامَكَ في هذه الفسْقيّة،
هذه الأُذنِ المُضَّجِعَةِ الغافية
أذُنِ المرمرِ الذي تتحدّثُ فيها أنتَ دوماً.

هيَ أذُنُ الأرضِ. ولِذا تُناجي
بلا انقطاعٍ نفسَها. تظهرُ آنئذٍ جرّة
فيبدو لها أنّكَ تُقاطِعُها.

ـ ١٦ ـ

ممزَّقٌ من قبَلِنا مراراً[2]
هو مُقامُ الإله، ذلكَ الذي يَشفي.
نحنُ، الباترينَ، نريدُ دوماً أن نَعلم،
أمّا هوَ فَصفاءٌ واقتسام.

حتّى القربانُ المكرَّسُ النقيّ

---

(١) سلسلة مرتفعات في إيطاليا (المترجم).
(٢) الإله الممزّق هو أورفيوس نفسه الذي مزّقته تابعات باخوس (أنظر السّونيتة ١٦ من القسم الأوّل).

لا يَقبلُه هوَ في عالمِه
من دونِ أن يُجابهَ النّهايةَ الحُرّةَ هذه
بالوزنِ العِذْلِ، وزنِ عدمِ اكتراثه.

وحدَهُ الميّتُ يقدر أن يَشرب
من النّبعِ الذي لا نفعلُ هنا سوى أن **نسمعَه**،
عندَما يلوّحُ له الإلهُ، لهُ هوَ الميّت.

لا نُوهَب نحنُ سوى الصَّخَب
والحَمَلُ يبكي مُطالباً بجَرُسِه،
لكنْ باسمِ غريزةٍ أكثرَ صمتاً.

- ١٧ -

أينَ، في أيّةِ حدائقَ مَسْقيّةٍ بانتظامٍ حتّى لتَغتبِطُ أبداً[١]،
وعلى أيّة أشجارٍ، في كؤوسِ أيّةِ أزهارٍ مُفتَرَعةٍ بِرقّة،
تَينَعُ ثمارُ التّعزيةِ العجيبةُ؟ هذه الثّمارُ الفريدة
التي قد تقدرُ أن تلقى إحداها

في بساتينِ فَقرِكَ المُخرَّبةِ. من مرّةٍ إلى أخرى،

---

(١) تذكّر نبرة هذه السّونيتة قارئ الشّعر الألمانيّ بقصيدة غوته «تحوّل النّبتة». وشأنها شأن بداية المرثيّة الرّابعة من «مراثي دوينو»، تصوّر السّونيتة الحاليّة تعكير الإنسان لإيقاع الطّبيعة ووتائرها.

سَتَسحَرُكَ ضخامةُ الثّمرة،
ونعومةُ قشرتِها وغضارةُ اللّبابِ فيها،
وكونُكَ لم يَحرِمْكَ منها لا الطّائرُ الرّشيق،

ولا الدّودُ الغيورُ. فيا أشجاراً يُخصِبُها ملائكة،
ويُداريها بِمثْلِ هذهِ الشّاكلةِ العجيبةِ بساتنةٌ خَفيّون،
أتَحملينَ من أجلِنا ثمارَكِ من دونِ أن تعودي إلينا؟

هل استَطعنا ذاتَ مرّةٍ، نحنُ منَ نحنُ أطيافٌ وظلال،
بأفعالِنا اليانعةِ قبلَ الأوانِ واليابسةِ قبل الأوان،
أن نُعكّرَ صفاءَ هذه الأصيافِ غيرِ المكترثة؟

ـ ١٨ ـ

يا راقصةً، يا مَن كنتِ تحُوّلين[١]
كلّ ما يمرُّ إلى خطوةٍ: لكي تهبيه بعدَ ذلك.
ثمّ أخيراً هذه الدّوامةُ، هذه الحرَكةُ المُحَوَّلةُ شجَرة،
أما استحوَذَتْ على اندفاعِ السّنةِ المتعدّدِ كلِّه؟

أوَ لم تُزهِرْ من الصّمتِ ذروتُها

(١) إنّ الرّقص، الذي يمثّل الصّورة المكتملة للنرجسيّة بالمعنى االرّيلكيّ للكلمة، يجد تمثيله في استعارة الشّجرة. والأشياء الإنسانيّة (الجرّة والمزهريّة) ترتبط بعلاقة «طبيعيّة» مع الشّجرة، وثمّة بين الشّيئين مراتبيّة بحسب رهافة كلّ منهما. أنظر المرثيّة التّاسعة من «مراثي دوينو».

لكي يُحيطَ بها كلّها اندفاعُكِ الأخير؟
أوَ ما كانَ هناكَ شمسٌ وصيفٌ وحرارة،
الحرارةُ غيرُ المحدودةِ التي منكِ كانتْ تنبع؟

لكنَّ شجرةَ جذَلِكِ كانَ لها ثمارُها هيَ أيضاً.
أوَ ليستْ ثمارُها المجبولةُ من السّكينةِ هيَ الجرّة المدوَّرة،
وهذا الشّيء الأكثر استدارةً، ألا وهوَ المزهريّة؟

أوَ لم يبقَ في عُمقِ الصُّوَر ذلكَ الرّسْم،
انحناءةُ حاجبَيكِ هذه
المرسومة بأسرعِ ما يُمكنُ على جدارِ رقصكِ الدّائرِ نفسِه؟

- ١٩ -

للذّهَبِ، أنّى كانَ، منزلهُ في مَصارفَ تُعنى به[١]،
وآلافُ النّاسِ يُحاورُهم هوَ بدونِ كلْفة،
لكنّ المتسوّلَ، هذا الأعمى، حتّى لِفلسِهِ البسيط،
هوَ محلٌّ ضائعٌ، زاويةٌ تحتَ الخزانةِ مُفعَمَةٌ غُباراً.

يجوبُ المالُ المخازنَ كأنّه في بيتِه،
هناكَ يتنكّرُ ويَظهرُ في الحريرِ والمُخمَلِ والفرو.
والآخرُ، الرّجُلُ الصّامتُ، يقفُ في كلِّ استراحة
لأنفاسِ المالِ الذي لا يفتأُ يتنفّسُ سواءٌ في اليقظة أو النّوم.

(١) عالج ريلكه موضوع الفقر في «كتاب الفقر والموت» («كتاب السّاعات»). وعالج موضوع المتسوّل الأعمى في «جسر الكاروسيل» («كتاب الصّور»).

هذه اليدُ المفتوحةُ أبداً ـ أنّى لها أن تنغلقَ في اللّيل؟
يَستردُّها القدرُ كلَّ صباحٍ، وفي كلِّ يومٍ يَبْسُطُها
جليّةً وبائسةً وعَطوباً بلا انتهاء.

أما من بَصيرٍ يندهشُ من ديمومتها،
فيفهمها أخيراً ويُمجِّدها؟ هي التي لا يقدر
أنْ يصفَها إلاّ المغنّي. ولا يَسمعُها إلاّ الإلهيّ.

ـ ٢٠ ـ

ما أبعدَ المسافة بينَ الكواكبِ؟ ومع ذلك[١]
فَكم هيَ أكبرُ المسافةُ التي نلقاها على الأرض؟
فبينَ أحدِهم، صغيرٍ مثلاً، وصغيرٍ آخرَ قريبٍ منه ـ،
يا لَها من مسافةٍ تفوقُ التصوُّر!

ربّما كانَ القدرُ يَقيسُنا بمقتضى ما يكون؛
ولذا يبدو لنا غريباً؛
فكّرْ بعددِ الأشبارِ الفاصلةِ بينَ الرّجلِ والفتاة
التي تهرُبُ منه، غيرَ مفكّرةٍ إلاّ بِه.

كلُّ شيءٍ مسافةٌ، ـ والدّائرةُ ليسَ تَنغلقُ في أيِّ مكان.
أنظرْ هذا الصّحنَ على هذه المائدةِ التي أُعِدَّتْ بِفرَح،
كم هيَ غريبةٌ فيه وجوهُ الأسماك!

(١) بخصوص «المسافة» التي تفصل بين الوعي الإنسانيّ والعالم، أنظر المرثيّة الثّامنة من «مراثي دوينو».

قيلَ يوماً إنَّ الأسماكَ خرساءُ. منْ ذا يَعلم؟
أما هناكَ مكانٌ يُستخدَمُ فيه، بدونِ الأسماك،
ما قد يكونُ مَنطقَها؟[1]

ـ ٢١ ـ

غنِّها، يا قلبي، غنِّ تلكَ الحدائقَ التي لم تَرَها قطّ[2]؛
حدائقَ شِبْهَ ذائبةٍ في البلّورِ، شفّافةً، وليسَ تُدرَكُ.
الماءُ والورودُ في أصفهانَ أو شيراز،
غَنِّها في سعادةٍ، امدَحْها، هيَ التي لا تُضاهى.

أثبِتْ، يا قلبي، أنّها لم تَنقُصْكَ يوماً،
أنّ تِينَها يَنضجُ مُفكِّراً بك،
وأنّكَ إذْ تَلمسُ أغصانَ الزّهرِ فإنّما تُحاوِر
نسائمَها المُنقلِبةَ وجوهاً.

ينبغي أن تتفادى خطأَ الاعتقادِ بنقصٍ ما،
ما دامَ القَرارُ قد اتُّخِذَ: أن نكون!
هوَ ذا أنتَ تلتحمُ بالنّسيجِ خيطَ حرير.

(١) مفردة «المنطق» مستخدَمة هنا بمعنى اللّسان، كما في «منطق الطّير» (المترجم).
(٢) أنظر بهذا الصّدد السّونيتة الرّابعة من القسم الأوّل. كانت مدينة أصفهان مشهورة بنظام الرّيّ فيها، وشيراز بما كانت تحتويه من بساتين ورد. ولم يزر ريلكه هاتين المدينتين الإيرانيّتين قطّ.

أيّاً كانَ الرّسمُ الذي تنخرطُ فيه
(وإن يكنْ لحظةً تتعذّبُ الحياة فيها)
ينبغي أن تشعرَ بأنَّ ما يهمُّ هوَ البِساطُ في كاملِ ألقِه.

ـ ٢٢ ـ

رغمَ القدرِ، يا لَها انثيالاتٍ رائعةً لحياتِنا هنا[١]
ويا لفيَضِها في المُنتَزَهات!
يا لكائناتِ الحجرِ هذه، تنتصبُ تحتَ الشُّرُفات
وتكادُ تلامسَ قناطرَ البوّاباتِ العظيمة!

يا لَناقوسِ البرونزِ ومطرقتِهِ المرتفِعة
في كلِّ نهارٍ بوجهِ الخُمولِ اليوميّ؛
ويا للمسلّةِ **المنفردةِ في** الكرنكِ، تلكَ المسلّة
الباقيةِ بعدَ زوالِ معابدَ شِبْهِ أبديّة.

هذه الفيوضُ كلُّها لا يقابلُها اليوم
سوى لهفةِ الانسكابِ من أضواءِ نهارٍ أصفرَ سطحيّ
إلى ليلٍ تزيدُه الأنوارُ الباهرةُ ظلاماً.

---

(١) أنظر السّونيتة ١٨ في القسم الأوّل، وكذلك المرثيّة السّابعة من «مراثي دوينو». وتعالج هذه السّونيتة المقابلة بين فنون الماضي والمدينة الحديثة، هذا الموضوع العزيز على ريلكه منذ «كتاب السّاعات».

بيدَ أنَّ الاندفاعَ الهائجَ يدومُ لحظةً ثمَّ لا يُبقي أثراً.
وقد لا تكون منحنياتُ الطّيرانِ في الجوِّ ولا مَن رسموها
أشياءَ عبثيّةً. لكنّها تصلح لِنُفكّرَ بها فَحسب.

ـ ٢٣ ـ

نادِني في تلكَ السّاعةِ من ساعاتِك[١]
التي تُقاوِمُكَ بلا هوادة:
دانيةً ومتوسِّلةً كوَجهِ كلب،
لكنْ مُشيحةً بوجهها دوماً من جديد

عندَما تحسبُ أنّكَ أمسكتَ بها أخيراً.
هكذا يَهرُبُ منك ما هو أكثرُ عائديّةً إليك.
أحرارٌ نحنُ. نحنُ المطرودين
من حيثُ كنّا نَحسَبُنا مُستَقبَلينَ بِحفاوة.

أمامَ مخاوفِنا نلتمسُ سَنَداً،
نحنُ الذين غالباً ما نكون بالغي الصِّغَرِ أمامَ القديم،
وبالغي الهرَمِ أمامَ ما لم يكُ قطّ.

لا نكونُ وا أسفاه صحيحينَ إلاّ
عندما بالمديحِ نَنطقُ، نحنُ الفولاذ والغُصن
وعذوبةُ الخطرِ الذي يَنْضَج.

(١) هذه القصيدة تخاطب القارئ. أنظر حواشي الشاعر في نهاية هذه المجموعة.

يا للمُتعةِ المتجدّدةِ في أن نكونَ من صلصالٍ شديدِ الرّخاوة[١]؛
لا أحدَ تقريباً ساعدَ الأوائلَ الذين جازَفوا بأنفسهم.
ومعَ ذلكَ فقد قامتْ مدُنٌ على خلجانٍ مُبارَكة
والماءُ والزّيتُ مع ذلكَ في الجِرارِ فاضا.

نَرسمُ الآلهةَ في البدءِ في مشاريعَ تزدادُ جرأةً يوماً بعدَ يوم،
ثمّ يأتي ليُحطّمَهم القدرُ الشَّكِسُ، ولكنّهم
همُ الخالدونَ. ألا انظُروا، سوفَ نعرفُ يوماً
مَن مِنهم يستجيبُ لِنذورنا أخيراً.

نحنُ مِن آلافِ السّنواتِ سلالةٌ بشَريّةٌ: آباءٌ وأمّهات
يملأهُم أكثرَ فأكثرَ كلَّ يومٍ الطّفلُ القادم،
الذي يُزعزِعُنا، من بَعدُ، إذْ يتجاوزُنا.

كمْ من الزّمنِ لدينا، نحنُ مَن نجازفُ بلا انتهاء!
وحدَهُ الموتُ الصّامتُ يَعلم مَنْ نَحن،
وما يُحقّقُ دائماً من أرباحٍ إذْ يُقرِضُنا.

(١) تلخّص هذه السّونيتة رؤية ريلكه لحياة الإنسان التي يعبّر عنها في «مراثي دوينو» وفي مجموعة السّونيتات هذه (تجاوز الموت بالبناء).

إسمعْ، هوَ ذا صخَبُ أولى أمشاطِ الأرض[١]
يشْرعُ بالعملِ؛ هي ذي وتيرةُ البشرِ من جديد
خلالَ السّكونِ الذي تَصونُ فيه قوّتَها الأرض
في تباشيرِ الرّبيعِ هذه. لا يبدو لكَ سيّئَ المَذاقِ حقّاً

ما سيأتي. ما بالأمسِ أتاك
يبدو لكَ وهو يأتي ثانيةً
جديداً تماماً. الشّيء المُشتَهى أبداً
والذي لم تُمسكْ بهِ قطّ. هوَ ما بِكَ أمسَك.

أشجارُ سنديانِ الشّتاءِ، حتّى أوراقُها
يبدو لها في المساءِ سُمْرةُ مستقبل.
وغالباً ما تَتنادى النّسائم.

سوداءُ هي الأدغالُ. لكنْ أكثرُ سَواداً
هيَ أكوامُ السَّمادِ في الحقول.
كلُّ ساعةٍ تزدادُ بمرورِها شباباً.

(١) أنظر حواشي الشّاعر في نهاية المجموعة.

ألا كم تأسرنا صرخةُ الطّائرِ في الجوّ. . .[١]
أيّةُ صرخةٍ كانت، بمجرّد أن تُطلَق.
لكنَّ الأطفالَ اللاّعبينَ خارجَ البيوتِ مِن الآن يُطلقون
صُراخاً هوَ من أبعَدِ ما يكونُ عن الصّراخِ الحقيقيّ.

إنّهم يَصرُخونَ الصُّدفةَ. في كلِّ واحدةٍ من فجَواتِ
فضاءِ العالمِ هذا الذي يَخترِقُه
سالماً صراخُ الطّائرِ كما يخترق الرّجالُ الأحلام،
يَدفعُ الصّغارُ شَفراتِهم وشَفراتِ صيحاتهم.

أينَ نحنُ وا أسفاه؟ ما فتئنا مُنطلقين
كَطيّاراتِ ورقٍ فالتةٍ من خيوطِها، نَنزلق
في منتصفِ العلوِّ، بالوحلِ مُزَيَّنين،

والرّيحُ تُمزّقُنا. هلاّ نَسَّقْتَ مَن يَصرُخون،
أيّها الإلهُ المُغنّي! فلْيستيقِظوا صاخِبين
كَمجرى الماءِ الحاملِ الرّأسَ والقيثارة.

(١) هذه السّونيتة هي المقابل السّلبيّ للسّونيتة السّابقة. كان ريلكه شديد الانتباه للضّوضاء. وبخصوص «الرّأس» و«القيثارة» المذكورين في البيت الأخير، أنظر السّونيتة ٢٦ من القسم الأوّل. تقول تتمّة أسطورة أورفيوس إنّ تابعات باخوس، بعد تمزيقهنّ جسد المغنّي، رمين رأسه في النّهر، فحملته ربّات الإلهام ودفنّه أسفل جبل الاولمب.

- ٢٧ -

أموجودٌ هوَ حقاً، الزّمنُ الذي يُحَطِّم؟
متى يُقوّضُ القلعةَ القائمةَ في الجبلِ الآمِن؟
هذا القلبُ العائدُ إلى الآلهةِ بلا انتهاء
متى يُمارسُ الإلهُ الفاطرُ يا ترى عليه عُنفَه[١]؟

أإلى هذه الدّرجةِ نحنُ هشّونَ وقلِقون
مثلما يريدُ القدرُ أن يوهمَنا به؟
والطّفولةُ، هذه العميقةُ، المُفعَمةُ بالوعود،
هل ستكونُ في جذورِنا، فيما بعدُ، صامتةً تماماً؟

كالدُّخان
يَخترقُ شبحٌ ما يَزول
كلَّ مَن يَنفتحُ للقائه بِسَذاجة.

مهما يكنْ من استعجالِنا، فلَنا
في عُرْفِ القوى التي تَدوم،
قيمةُ مَشغلةٍ إلهيّة.

(١) «الإله الفاطر» هو، في النّظريّة الأفلاطونيّة، مهندس الكون.

تَحرَّكي جيئةً وذهاباً، يا راقصةً ما تزالُ شِبْهَ طفلة[١]،
أكمِلي للحظةٍ تشكيلةَ الرّقصِ هذه
ولتكنْ كوكبةً خالصةً لواحدةٍ من هذه الرّقصات
التي بِها نُحقّقُ، وإنْ نكنْ خُلِقنا لِنَزول،

غلَبَةً على نظامِ الطّبيعةِ البليدِ. هيَ التي لم تتأثّرْ
إلاّ مرّةً واحدةً: عندما تعالى غناءُ أورفيوس.
وتلكَ المَرّةُ القديمةُ هيَ ما كانَ يدفعُكِ أنتِ أيضاً،
ولم يَطُلِ اندهاشُكِ عندما في أعقابِ تردّدٍ طويل

شرعتْ شجرةٌ بالسّيرِ إلى جانبكِ بمقتضى السَّمْع.
كنتِ ما زلتِ تعرفينَ الموضعَ الذي تعالى فيه
هديرُ القيثارةِ ـ؛ موضعَ المركزِ العجيب.

حُبّاً بتلكَ القيثارةِ جرّبتِ أنتِ أجملَ خُطُواتِك
وكانَ يَحدوكِ الأملُ في أن تُديري ذاتَ يوم
خُطُواتِ الصّديقِ ومُحيّاه صوبَ العيدِ المُطْلَق.

---

(١) هذه السّونيتة تخاطب فيرا (أنظرْ حواشي الشّاعر في نهاية المجموعة). ونجد فيها استعادات للسّونيتتيْن الأولى والتّاسعة من القسم الأوّل. (ملاحظة من المترجم: نلاحظ هنا تبادلاً للأدوار وشمولاً للدّائرة الأورفيوسيّة: فكما ينزل أورفيوس في أسطورته إلى العالم السفليّ محاولاً إخراج أوريديس إلى دنيا الأحياء، تجهد الرّاقصة هنا قبل موتها في تحويل صديقها واجتذابه إلى عالَم الغناء.)

- ٢٩ -

أيّها الصّديقُ الصّامتُ لِعَديدِ الأقاصي[١]،
أنظرْ كيف أنّ نَفَسَكَ ما يزال يُضاعِفُ الفضاءات.
في هيكلِ الأجراسِ المُظلِم
كُنِ الرّنينَ! ما يتغذّى منك

سَيُصبحُ بهذا الغذاء أقوى.
لِجِ التّحوُّلَ مراراً.
ما هيَ تجربتُكَ الأكثرُ إيلاماً؟
إنْ كنتَ تلفي الشّرابَ مُرّاً فكنْ نبيذاً!

في هذا اللّيلِ المَهولِ كنِ القوّةَ السّحريّة
التي تتقاطعُ فيها حواسُّك،
ومعنى لقائها العجيب.

وإذا ما نسيَكَ الأرضيّ،
فَقُلْ للأرضِ الساكنةِ: أنا أجري.
وللماءِ المُسرعِ قُلْ: أنا أكون.

(١) هذه السّونيتة تخاطب صديقاً لفيرا، أنظر حواشي الشّاعر في نهاية المجموعة. ويمكن التّقريب بين هذه السّونيتة والسّونيتة الأولى من القسم الثّاني هذا.

حَواشٍ وضَعها ريلكه
لـ «سونيتات إلى أورفيوس»[1]

للقسم الأوّل:

السّونيتة ١٠ : في المقطع الثاني، إشارة إلى قبور مقبرة أليسكامب Alyscamps الشّهيرة في مدينة آرل Arles بفرنسا، التي نتطرّق إليها في «دفاتر مالته لوريدس بريغه» أيضاً.

السّونيتة ١٦ : هذه السّونيتة تخاطب كلباً. ومن خلال تعبير «يد معلّمي» ينطرح سؤال العلاقة مع أورفيوس، المحدَّد هنا باعتباره «معلِّم» الشّاعر. وهذا الأخير يريد أن يقود هذه اليد لتُبارك الكلب أيضاً، لِما يعرب عنه من رأفة وتفانٍ غير متناهٍ، هو الذي، شأنَه شأن عيسو إلى حدٍّ ما (أنظرْ «سفْر التكوين»، ٢٧)، لم «يرتدِ» فروته إلاّ لينالَ في صميم قلبه قسطَه من الموروث الذي لا يعود إليه في حقيقة الأمر: الكينونة البشريّة بكاملها، بما فيها من شقاء وسعادة[2].

السّونيتة ٢١ : هذه الأغنية الرّبيعيّة الصّغيرة بدتْ لي كمثْلِ «تعقيب» على موسيقى رقصٍ رائعة سمعتُها ذات مرّةٍ يغنّيها أثناء قدّاسٍ صباحيٍّ أطفالُ المدرسة التّابعة للدّيرِ في الكنيسة الصّغيرة لراهبات راوندة (في جنوب إسبانيا). كان الصّغار يغنّون نصّاً أجهلُه، ترافقهم آلتا المثلّث والطّبلة، دون أن يفقدوا إيقاع الرّقص في أيّة لحظة.

السّونيتة ٢٥ : تخاطب فيرا Wera.

---

(١) هنا ترجمة الحواشي التي وضعها ريلكه بنفسه لهذه السّونيتات، آثرتُ وضعها بعد القصائد، كما فعل هو نفسه، وذلك تمييزاً لها عن حواشي شارح القصائد ومترجمها (المترجم).

(٢) مثلما أشار إليه غيرالد شتيغ في حاشية السّونيتة المعنيّة، فإنّ ريلكه قد خانته ذاكرته وخلط في السونيتة وشرحه لها بين الشقيقين، فأعارَ عيسو سلوكاً ينسبه «العهد القديم» لأخيه يعقوب. أنظر حاشية المترجم لهذه السّونيتة (المترجم).

للقسم الثّاني:

السّونيتة ٤ : إنّ القيمة التي يرمز إليها وحيد القرن، والتي طالما احتفى بها أهل العصر الوسيط، هي العُذريّة: من هنا هذا التّأكيد على أنّ ما هو غير موجود في نظر الفرد غير العارف إنّما ينوجد، **إلى حدٍّ ما**، في «مرآة الفضّة» التي تمدّها له العذراء (أنظرْ بُسُط القرن الخامس عشر التي تُصوّره)، كما ينوجد «فيها هي نفسها»، أي في العذراء، كأنّما في مرآة ثانية هي بصفاء الأولى وحميميّتها.

السّونيتة ٦ : «وردة الأقدمين» هي شقيقة نعمانٍ بسيطة، حمراء وصفراء، بلونَي الشّعلة. وهي تُزهر اليوم أيضاً في حدائق معزولة في منطقة «الفاليه» Le Valais بسويسرا.

السّونيتة ٨ : البيت الرّابع: الحَمَل صاحب الورقة (في اللّوحات) هو هذا الذي لا ينطق إلاّ عبر نصّ مخطوطٍ على يافطة.

السّونيتة ١١ : الإشارة هنا إلى طريقة صيد قديمة، كانت تُمارَس في بعض مناطق الكارْسْت Karst [في يوغوسلافيا]، وتتمثّل في تعليق خِرَق بيضاء داخل المغارات التي تعيش فيها طيور المغارات، المعروفة ببياضها الشّديد النّصاعة والخصوصيّة، تعليقها وسْطَ تحوّطات كثيرة، ثمّ تحريكها فجأة وبطريقة معيّنة لجعل الطّيور الفزِعة إلى أقصى حدّ تغادر مكامنها الجوفيّة وقتْلها فورَ خروجها.

السّونيتة ٢٣ : تخاطب القارئ.

السّونيتة ٢٥ : ردّ على أغنية الرّبيع التي يغنيّها الصّغار في السّونيتة ٢١ في القسم الأوّل.

السّونيتة ٢٨ : تخاطب فيرا.

السّونيتة ٢٩ : تخاطب صديقاً لفيرا.

المحتــوى

هذا الكتاب

لم يكن راينر ماريا ريلكه متكيّفاً وحقبتَنا. ولم يفعل هذا الشّاعر الغنائيّ الكبير سوى أن قادَ الشّعر الألمانيّ إلى الكمال لأوّل مرّة في تاريخه. لم يكن إحدى ذُرى عصرنا هذا، بل واحداً من تلك الأعالي التي يسير عليها مصير الفكر الإنسانيّ من عصر إلى عصر. إنّه ينتمي إلى السّيرورة الطّويلة الأمد للتراث الألمانيّ لا إلى راهنه... ولا يحتاج المعنى [في أبيات ريلكه]، حتّى ينمو، إلى الاحتماء بجدارِ أيّة أيديولوجيّة، ولا أيّة نزعة إنسانويّة، ولا أيّ نظام فكريّ، بل هو ينبثق بلا دعامة، من أيّة جهة كانتْ، معلَّقاً هكذا، ومعهوداً به دوماً، وبمنتهى التحرّر، إلى حركة الفكر.

الروائيّ النّمساويّ **روبَرت موزيل Robert Musil**، ١٩٢٧

ISBN 978-3-89930-337-7
9 783899 303377

كلمة
KALIMA

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة